This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

UC-NRLF
$B 141 028

Sammlung Göschen

Stilkunde

von

Karl Otto Hartmann

Mit 12 Vollbildern

und 179 Textillustrationen

IN MEMORIAM
J. Henry Senger

Sammlung Göschen. Je in elegantem Leinwandband 80 Pf.

13 **Geologie** von Professor Dr. Eberh. Fraas in Stuttgart. Mit 16 Abbildungen und 4 Tafeln mit über 50 Figuren.

14 **Psychologie und Logik** zur Einführung in die Philosophie von Dr. Th. Elsenhans. Mit 13 Figuren.

15 **Deutsche Mythologie** von Dr. Friedrich Kauffmann, Professor an der Universität Kiel.

16 **Griechische Altertumskunde** von Prof. Dr. Rich. Maisch, neu bearbeit. v. Rektor Dr. Franz Pohlhammer. Mit 9 Vollbildern.

17 **Aufsatzentwürfe** von Professor Dr. L. W. Straub, Rektor des Eberhard-Ludwigs-Gymnasiums in Stuttgart.

18 **Der menschliche Körper, sein Bau und seine Thätigkeiten,** von E. Rebmann, Oberrealschuldirektor in Freiburg i. B. Mit Gesundheitslehre v. Dr. med. H. Seiler. Mit 47 Abbildungen und 1 Tafel.

19 **Römische Geschichte,** neu bearb. von Dr. Julius Koch, Oberlehrer am Bismarckgymnasium in Berlin.

20 **Deutsche Grammatik** und kurze Geschichte der deutschen Sprache von Schulk. Prof. Dr. O. Lyon in Dresden.

21 **Musikalische Akustik** von Dr. Karl L. Schäfer. Mit vielen Abbildgn.

22 **Hartmann von Aue, Wolfram von Eschenbach und Gottfr. von Straßburg.** Auswahl aus dem höf. Epos mit Anmerkungen und Wörterbuch von Dr. K. Marold, Prof. am kgl Friedrichskollegium zu Königsberg in Pr.

23 **Walther von der Vogelweide** mit Auswahl aus Minnesang und Spruchdichtung. Mit Anmerkungen und einem Wörterbuch von Otto Güntter, Professor an d. Oberrealschule und an der Techn. Hochschule in Stuttgart.

24 **Hans Sachs u. Johann Fischart** nebst einem Anhang: Brant und Hutten. Ausgewählt und erläutert v. Dr. Jul. Sahr, Professor am Kgl. Kadettenkorps in Dresden.

25 **Das deutsche Volkslied,** ausgew und erläutert von Dr. Jul. Sahr, Prof. am Königlichen Kadettenkorps in Dresden.

26 **Physische Geographie** von Dr. Siegmund Günther, Professor an der Kgl. Technischen Hochschule in München. Mit 32 Abbildungen.

27 **Griechische und römische Götter- und Heldensage** von Dr. Herm. Steuding, Professor am Kgl. Gymnasium in Wurzen.

28 **Althochdeutsche Litteratur** mit Grammatik, Uebersetzung und Erläuterungen v. Th. Schauffler, Professor am Realgymnasium in Ulm.

29 **Mineralogie** von Dr. R. Brauns, Professor an d. Universität Gießen. Mit 130 Abbildungen.

30 **Kartenkunde,** geschichtlich dargest. von E. Gelcich, Direktor d. k. k. Nautischen Schule in Lussinpiccolo und F. Sauter, Professor am Realgymnasium in Ulm, neu bearb. von Dr. Paul Dinse, Assistent der Gesellschaft f. Erdkunde in Berlin. Mit 70 Abb.

31 **Geschichte d. deutsch. Litteratur** von Dr. Max Koch, Professor a. d. Universität Breslau.

32 **Die deutsche Heldensage** von Dr. Otto Luitpold Firnzel, Professor an d. Akademie Münster.

33 **Deutsche Geschichte im Mittelalter** (bis 1500) von Dr. F. Kurze, Oberlehrer a. Kgl. Luisengymnasium in Berlin.

36 **Der Cid.** Geschichte des Don Ruy Diaz, Grafen von Bivar. Von J. G. Herder. Hrsg. u. erläutert von Prof. Dr. Ernst Naumann i. Berlin.

37 **Anorganische Chemie** von Dr. Jos. Klein i. Waldhof b. Mannheim.

38 **Organische Chemie** von Dr. Jos. Klein in Waldhof b. Mannheim.

39 **Zeichenschule** von Professor K. Kimmich in Ulm. Mit 17 Tafeln in Ton-, Farben- und Golddruck u. 185 Voll- und Textbildern.

40 **Deutsche Poetik** v. Dr. K. Borinski, Dozent an der Universität München.

41 **Ebene Geometrie** von G. Mahler, Professor der Mathematik am Gymnasium in Ulm. Mit 111 Fig.

Wenden!

IN MEMORIAM
J. Henry Senger

Sammlung Göschen. Je in elegantem Leinwandband 80 Pf.

13 **Geologie** von Professor Dr. Eberh. Fraas in Stuttgart. Mit 16 Abbildungen und 4 Tafeln mit über 50 Figuren.

14 **Psychologie und Logik** zur Einführung in die Philosophie von Dr. Th. Elsenhans. Mit 13 Figuren.

15 **Deutsche Mythologie** von Dr. Friedrich Kauffmann, Professor an der Universität Kiel.

16 **Griechische Altertumskunde** von Prof. Dr. Rich. Maisch, neu bearbeit. v. Rektor Dr. Franz Pohlhammer. Mit 9 Vollbildern.

17 **Aufsatzentwürfe** von Professor Dr. L. W. Straub, Rektor des Eberhard-Ludwigs-Gymnasiums in Stuttgart.

18 **Der menschliche Körper, sein Bau und seine Thätigkeiten**, von E. Rehmann, Oberrealschuldirektor in Freiburg i. B. Mit Gesundheitslehre v. Dr. med. H. Seiler. Mit 47 Abbildungen und 1 Tafel.

19 **Römische Geschichte**, neu bearb. von Dr. Julius Koch, Oberlehrer am Bismarckgymnasium in Berlin.

20 **Deutsche Grammatik** und kurze Geschichte der deutschen Sprache von Schulk. Prof. Dr. O. Lyon in Dresden.

21 **Musikalische Akustik** von Dr. Karl L. Schäfer. Mit vielen Abbildgn.

22 **Hartmann von Aue, Wolfram von Eschenbach und Gottfr. von Straßburg.** Auswahl aus dem höf. Epos mit Anmerkungen und Wörterbuch von Dr. K. Marold, Prof. am kgl Friedrichskollegium zu Königsberg in Pr.

23 **Walther von der Vogelweide** mit Auswahl aus Minnesang und Spruchdichtung. Mit Anmerkungen und einem Wörterbuch von Otto Güntter, Professor an d. Oberrealschule und an der Techn. Hochschule in Stuttgart.

24 **Hans Sachs u. Johann Fischart** nebst einem Anhang: Brant und Hutten. Ausgewählt und erläutert v. Dr. Jul. Sahr, Professor am Kgl. Kadettenkorps in Dresden.

25 **Das deutsche Volkslied**, ausgew und erläutert von Dr. Jul. Sahr, Prof. am Königlichen Kadettenkorps in Dresden.

26 **Physische Geographie** von Dr. Siegmund Günther, Professor an der Kgl. Technischen Hochschule in München. Mit 32 Abbildungen.

27 **Griechische und römische Götter- und Heldensage** von Dr. Herm. Steuding, Professor am Kgl. Gymnasium in Wurzen.

28 **Althochdeutsche Litteratur** mit Grammatik, Uebersetzung und Erläuterungen v. Th. Schauffler, Professor am Realgymnasium in Ulm.

29 **Mineralogie** von Dr. R. Brauns, Professor an d. Universität Gießen. Mit 130 Abbildungen.

30 **Kartenkunde**, geschichtlich dargest. von E. Gelcich, Direktor d. k. k. Nautischen Schule in Lussinpiccolo und F. Sauter, Professor am Realgymnasium in Ulm, neu bearb. von Dr. Paul Dinse, Assistent der Gesellschaft f. Erdkunde in Berlin. Mit 70 Abb.

31 **Geschichte d. deutsch. Litteratur** von Dr. Max Koch, Professor a. d. Universität Breslau.

32 **Die deutsche Heldensage** von Dr. Otto Lyitpold Jiriczek, Professor an d. Akademie Münster.

33 **Deutsche Geschichte im Mittelalter** (bis 1500) von Dr. F. Kurze, Oberlehrer a. Kgl. Luisengymnasium in Berlin.

36 **Der Cid.** Geschichte des Don Ruy Diaz, Grafen von Bivar. Von J. G. Herder. Hrsg. u. erläutert von Prof. Dr. Ernst Naumann i. Berlin.

37 **Anorganische Chemie** von Dr. Jos. Klein i. Waldhof b. Mannheim.

38 **Organische Chemie** von Dr. Jos. Klein in Waldhof b. Mannheim.

39 **Zeichenschule** von Professor K. Kimmich in Ulm. Mit 17 Tafeln in Ton-, Farben- und Golddruck u. 135 Voll- und Textbildern.

40 **Deutsche Poetik** v. Dr. K. Borinski, Dozent an der Universität München.

41 **Ebene Geometrie** von G. Mahler, Professor der Mathematik am Gymnasium in Ulm. Mit 111 Fig.

Wenden!

Sammlung Göschen. Je in elegantem Leinwandband 80 Pf.

42 **Urgeschichte der Menschheit** von Dr. Moriz Hoernes, Professor a. d. Universität und Custosadjunkt am k. und k. naturhistor. Hofmuseum in Wien. Mit 48 Abb.

43 **Geschichte des alten Morgenlandes** von Dr. Fr. Hommel, Professor an der Universität München. Mit 6 Bildern und 1 Karte.

44 **Die Pflanze**, ihr Bau und ihr Leben von Oberlehrer Dr. E. Dennert in Rüngsdorf. Mit 96 Abbildungen.

45 **Römische Altertumskunde** v. Dr. Leo Bloch, Dozent a. d. Universität Zürich. Mit 8 Vollbildern.

46 **Das Waltharilied**, im Versmaße der Urschrift übersetzt und erläutert von Professor Dr. H. Althof, Oberlehrer a. Realgymnasium i. Weimar.

47 **Arithmetik und Algebra** von Dr. Herm. Schubert, Professor an der Gelehrtenschule des Johanneums in Hamburg.

48 **Beispielsammlung z. Arithmetik u. Algebra**, 2765 Aufgaben, systematisch geordnet, von Dr. Hermann Schubert, Professor an der Gelehrtenschule des Johanneums i. Hamburg.

49 **Griechische Geschichte** von Dr. Heinrich Swoboda, Professor an d. deutschen Universität Prag.

50 **Schulpraxis.** Methodik d. Volksschule von R. Seyfert, Schuldirektor in Ölsnitz in V.

51 **Mathemat. Formelsammlung** u. Repetitorium der Mathematik, enth. die wichtigsten Formeln u. Lehrsätze der Arithmetik, Algebra, algebraischen Analysis, ebenen Geometrie, Stereometrie, ebenen u. sphärischen Trigonometrie, mathem. Geographie, analyt. Geometrie der Ebene und des Raumes, der Differential- und Integralrechnung v. O. Th. Bürklen, Professor am kgl. Realgymnasium in Schw.-Gmünd. Mit 18 Figuren.

52 **Geschichte der römischen Litteratur** von Dr. Hermann Joachim in Hamburg.

53 **Niedere Analysis** von Professor Dr. Benedikt Sporer in Ehingen. Mit 5 Figuren.

54 **Meteorologie** von Dr. W. Trabert, Dozent a. d. Universität u. Sekretär der k. k. Zentralanstalt für Meteorologie in Wien. Mit 49 Abb. u. 7 Taf.

55 **Das Fremdwort im Deutschen** v. Dr. Rudolf Kleinpaul in Leipzig.

56 **Deutsche Kulturgeschichte** v. Dr. Reinh. Günther i. Burgdorf b. Bern.

57 **Perspektive** nebst einem Anhang über Schattenkonstruktion u. Parallelperspektive von Architekt Hans Freyberger, Fachlehrer an der Kunstgewerbesch. i. Magdeb. Mit 88 Abb.

58 **Geometrisches Zeichnen** von H. Becker, Architekt und Lehrer an der Baugewerkschule i. Magdeburg. Mit 282 Abbildungen.

59 **Indogermanische Sprachwissenschaft** von Dr. R. Meringer, Professor a. d. Universität Wien. Mit einer Tafel.

60 **Tierkunde** v. Dr. Franz v. Wagner, Professor an der Universität Gießen. Mit 78 Abbildungen.

61 **Deutsche Redekunst** von H. Probst, Gymnasiallehrer in München. Mit einer Tafel.

62 **Länderkunde von Europa** v. Dr. Franz Heiderich, Professor am Francisco-Josephinum in Mödling. Mit 14 Textkärtchen und Diagrammen u. einer Karte der Alpeneinteilung.

63 **Länderkunde der außereuropäischen Erdteile** von Dr. Franz Heiderich, Professor am Francisco-Josephinum in Mödling. Mit 11 Textkärtchen und Profilen.

64 **Deutsches Wörterbuch** von Dr. Ferdinand Detter, Professor an der Universität Prag.

65 **Analytische Geometrie d. Ebene** von Professor Dr. M. Simon in Straßburg. Mit 57 Figuren.

66 **Russische Grammatik** von Dr. Erich Berneker, Professor an der Universität Prag.

67 **Russisches Lesebuch** mit Glossar von Dr. Erich Berneker, Professor an der Universität Prag.

68 **Russisch-deutsches Gesprächsbuch** von Dr. Erich Berneker, Professor an der Universität Prag.

Fortsetzung auf der vierten Vorsatzseite.

Sammlung Göschen

Stilkunde

von

Karl Otto Hartmann

Architekt, Gewerbeschulvorstand in Mosbach (Baden)

Mit 12 Vollbildern und 179 Textillustrationen

Zweite Auflage

Leipzig

G. J. Göschen'sche Verlagshandlung

1900

NA 204
H3
1900

UNIV. OF
CALIFORNIA

Alle Rechte, insbesondere das Uebersetzungsrecht, von der Verlagshandlung vorbehalten.

IN MEMORIAM
J. Henry Senger

Druck von Carl Rembold & Co. in Heilbronn.

Inhaltsverzeichnis.

	Seite
1. Einleitung	5
2. Stil der Aegypter	7
3. Die Kunst der asiatischen Völker	18
4. Der Stil der Griechen	19
Griechische Baukunst	21
Griechische Tempel	21
Dorische Ordnung	28
Jonische Ordnung	30
Korinthische Ordnung	34
Ornamentik	36
Epochen und Denkmäler	37
Plastik	39
Malerei	41
Kleinkünste	42
5. Der Stil der Römer	43
Kunst der Etrusker	44
Tempelbau	45
Formen der einzelnen Bauglieder	48
Gewölbebau	55
Das römische Bausystem	57
Ornament	59
Plastik	60
Malerei	62
Kleinkünste	63
Epochen und Denkmäler	65
6. Der altchristliche und byzantinische Stil	67
Basilika	68
Architektur-Details	70
Bildnerei und Malerei	71
Centralbau	73
7. Der Stil des Islam	78
Moscheen	78
Architektur	80
Ornament	82
Verbreitung	84
8. Der romanische Stil	86
Grundrißentwicklung	88
Innere Raumentwicklung	90
Aeußere Formen	93
Architektur-Details	97
Ornamentik	104
Kloster- und Profanbauten	106
Malerei und Bildnerei	108
Kleinkünste	109
Entwicklung und Verbreitung in den einzelnen Ländern	110
Uebergangsstil	111
Epochen	114

095122

	Seite
9. Der gothische Stil	114
Grundrißanlage	117
Innere Raumentwicklung	118
Aeußerer Aufbau	122
Einzelformen	131
Spätgothik	132
Ornamentik	133
Bildnerei	134
Malerei	136
Kleinkünste	137
Kloster- und Profanbauten	137
Entwickelung in den einzelnen Ländern	140
Epochen	143
10. Der Renaissancestil	144
Italienische Renaissance	146
Deutsche Renaissance	158
In den übrigen Ländern	172
Kleinkünste	174
Bildnerei	174
Malerei	176
11. Der Barockstil	177
In Italien (Jesuitenstil)	178
In Frankreich (Stil Louis XIV.)	181
In Deutschland	190
In den übrigen Ländern	192
Bildnerei	192
Malerei	193
Kleinkünste	194
12. Der Rokokostil	194
Regence	195
Stil Louis XV.	198
Ornament des Rokoko	199
Bildende Künste	204
Kleinkünste	204
In Deutschland und den übrigen Ländern	207
13. Der Zopfstil (Stil Louis XVI.)	208
Architektur	210
Ornament	211
Zopfstil in Deutschland	214
Plastik und Malerei	216
14. Der Empirestil	217
Architektur	218
Ornament	220
Mobiliar	220
15. Die Stilrichtungen des XIX. Jahrhunderts	223
Neuklassicismus	224
Romantik	224
Bildnerei und Malerei	225
Neueste Zeit	226
Litteratur	229
Register der wichtigeren technischen Bezeichnungen	231

UNIV. OF CALIFORNIA

Einleitung.

Es darf wohl als eine feststehende Thatsache bezeichnet werden, daß allen Völkern, auf welcher Kulturstufe dieselben sich auch befinden mögen, ein mächtiger Drang nach schönheitsvoller Formgebung innewohnt, der naturgemäß zuerst in den Schöpfungen für ein schützendes Obdach und für den täglichen Gebrauch zur Geltung kommt, aber zu einer eigentlichen Kunstübung erst mit dem Zeitpunkt wird, mit welchem es gelingt, in den Formen eine gewisse geistige Idee zum Ausdruck zu bringen. Je höher sich der Einzelne aufschwingt und je höhere Aufgaben der allgemeine Kulturgrad eines Volkes stellt, desto entwickelter und fortgeschrittener werden auch die Kunsterzeugnisse selbst.

Dieselben müssen einerseits so vielgestaltig werden, wie die Absicht oder die Idee es ist, der sie ihre Entstehung verdanken. Anderseits müssen aber auch diejenigen künstlerischen Leistungen, denen ein und derselbe Gedanke zu Grunde gelegt ist, allmählich auch übereinstimmende Erscheinungsformen entwickeln, die um so einheitlicher und vollkommener werden, je konsequenter und vollkommener die Idee selbst ist, welche durch die Kunst zur Darstellung gebracht werden soll. Bei allen Kulturvölkern und zu allen Zeiten ist es aber die als höchstes Ideal erkannte Gottesidee, die der künstlerischen Gestaltung die höchste Aufgabe zuweist. Deshalb werden auch die Werke für den religiösen Kult, besonders die Gottes-

häuser, zum Mittelpunkt für das künstlerische Schaffen; an ihnen gelangt die Kunst am unmittelbarsten und vollkommensten zur Erscheinung.

Da die Künstler aller Zeiten die hier entwickelte Kunstform als die vornehmste erkannten, legten sie dieselbe auch allen ihren Werken zu Grunde. So entsteht allmählich in bestimmten Zeitaltern ein ganz bestimmter Formenkreis, der für die gesamten künstlerischen Schöpfungen maßgebend wird, und in welchem der Kulturzustand und die künstlerischen Auffassungen einer ganzen Epoche sprechend zum Ausdruck kommen. Diesen Formenkreis nun, der aus der religiösen und sittlichen Anschauungsweise eines Volkes hervorgegangen ist, durch Gleichartigkeit der künstlerischen Aufgaben und der Mittel hierfür sich entwickelt und zu einem harmonischen Ganzen ausgebildet hat, nennen wir Stil. Derselbe zeigt sich uns in allererster Reihe in der Baukunst, der ältesten und bedeutsamsten aller Künste, die gewissermaßen den Stamm derselben darstellt; in ihr spiegelt sich das ganze Kulturleben der einzelnen Nationen wieder; ihre Denkmäler sind die bezeichnendsten Marksteine für die Entwickelungsperioden der Völker.

Freilich können wir dem Begriff „Stil" nur in Bezug auf die Baukunst diese große und allgemeine Bedeutung zuerkennen. Innerhalb und oft unabhängig von ihr kommen die Einzelkünste, Bildnerei, Malerei, Kleinkünste und dgl., zur freien Entfaltung und gewinnen in bestimmten Zeiträumen ihren eigenen „Stil", unter dem wir dann allerdings mehr die Art und Weise der künstlerischen Darstellung verstehen, das Ganze der in einer gewissen Epoche herrschenden Art, einen Kunstgegenstand aufzufassen und seine zweckliche Bestimmung auszudrücken. Ja wir stehen nicht an,

überhaupt jede eigenartig durchgebildete Kunstweise „Stil“ zu nennen, und in diesem Sinne hat wohl jeder Künstler, der zu einer seine Individualität kennzeichnenden Selbständigkeit gelangt ist, seinen eigenen Stil. Aus den von den Künstlern der Gegenwart verfolgten gemeinsamen Bestrebungen entwickeln sich dann die in unserer Zeit vorherrschenden Kunstrichtungen, die um so dominierender sind, je größeren Anklang sie in der Gesamtheit finden und wohl auch, je einflußreicher ihre Vertreter sind. Wir geben diesen das künstlerische Schaffen der Gegenwart charakterisierenden Eigentümlichkeiten den Namen „Zeitstile“. Dieselben sind in einer steten Um- und Fortbildung begriffen im Gegensatz zu den historischen Stilen, von denen jeder eine in sich abgeschlossene und feststehende künstlerische Norm bildet, die den Inbegriff der Regeln darstellt, welche in einer bestimmten Epoche des vergangenen Jahrhunderts als maßgebend angesehen wurden.

Da nur den letzteren die erwähnte Bedeutung für die Kulturgeschichte der Völker zukommt, werden wir nur sie in der vorliegenden Abhandlung zur näheren Betrachtung bringen.

Der Stil der Aegypter.

Die ältesten Denkmäler, die uns Kunde geben von den Werken der Menschen in den fernsten, historisch überhaupt schätzbaren Zeiten, gehören Aegypten an. Das schmale Land, durchflossen vom Nil, der es alljährlich mit seinem Schlamme befruchtet, war einer hohen Kulturentwickelung besonders günstig. Seine Eigentümlichkeiten wiesen die Bewohner frühzeitig auf die Ausführung großartiger Ufer- und Kanalbauten hin, um den Segen des Flusses zu erhöhen und

gleichmäßig zu verbreiten. In der dadurch gegebenen Anregung zur Pflege von Wissenschaft und Baukunst, in der Vereinigung der Kräfte des ganzen Volkes und der Abgeschlossenheit des Landes gegen äußere Einflüsse lagen die Vorbedingungen und Anfänge einer hochentwickelten, bis in das undurchdringliche Dunkel der Urzeit zurückreichenden Kultur, deren gewaltige Denkmale schon mindestens 5000 Jahre vor unserer Zeitrechnung die gesamten Typen der ägyptischen Kunst und ihres Schrifttums aufweisen. Da in derselben nirgends auch nur eine Spur von fremden Einwirkungen erkennbar ist, müssen wir annehmen, daß die ägyptische Kunst einen reinen Originalstil darstellt, der an den Ufern des Nil entstand, zahllose Jahrhunderte hindurch stetig seinen Bahnen folgte und gewissermaßen zum Urstamm der Baukunst selbst wurde, von dem aus wir die Kunst der Griechen, Römer, des Islam u. s. w. in unmittelbarer Folge von einander abzuleiten vermögen.

Die ägyptische Kunst ist eine fast ausschließlich dem religiösen Kultus dienende Monumentalkunst. Die eigenartigsten Denkmäler sind die Pyramiden, d. h. Königsgräber, die sich über einer quadratischen Grundfläche von gewaltigen Dimensionen (die von Cheops hat 227 m Breite) unter einem Neigungswinkel von etwa 47° erheben und eine ungewöhnliche Höhe erreichen, die von Cheops z. B. 137 m. Sie enthalten innere Gänge und Luftkanäle, die zu den eigentlichen Grabkammern des Königs und der Königin führen, sind aus gewaltigen Steinblöcken, im Innern oft aus Ziegeln, massiv aufgeführt und an den Außenflächen von sorgfältigst gefügtem und geschliffenem Granit oder ähnlichem Material umkleidet. Die ganze Bauart derselben läßt darauf schließen, daß sie für ewige Dauer berechnet waren.

Da die Religion der Aegypter ein Fortleben des Menschen nach dem Tode lehrt, entwickelte sich ein sehr umständlicher Totenkultus. Die Toten wurden einbalsamiert, sorgfältigst umwickelt in Särge verbracht und dann in den Felsengräbern beigesetzt, die einen an das spätere einfache Tempelportal erinnernden Eingang erhielten (s. Fig. 1) und als unterirdische Galerien von staunenswerter Länge tief

Fig. 1. Eingang zum Felsen-Tempel von Beni-Hassan.

in den Felsen eingehauen wurden mit vielen inneren Kammern, Sälen und Gängen, oft mit Säulenreihen und reich mit Reliefs verziert. Außer diesen Massengräbern finden sich um die Pyramiden, namentlich in der Ebene von Theben, Privatgräber als kleine, viereckige, von einer Pyramide gekrönte Tempelchen mit einem für den Totenkult bestimmten Kapellenraum, unter dem sich der Mumienschacht befindet.

In großartiger und monumentaler Weise wurde das eigentliche Gotteshaus, der Tempel, angelegt (s. Fig. 2). Durch eine von 2 Reihen Sphinxen (vgl. Fig. 5), dem Symbol der Weisheit und Fruchtbarkeit, gebildete Allee gelangt man zu den 2 Pylonen, d. h. breiten, schräg ansteigenden turmartigen Vorbauten von geringer Tiefe, zwischen denen sich der oft noch durch 2 vorgestellte Obelisken und Kolossalstatuen hervorgehobene Eingang befindet, durch diesen alsdann in den von offenen Säulenhallen umstellten Vorhof und von

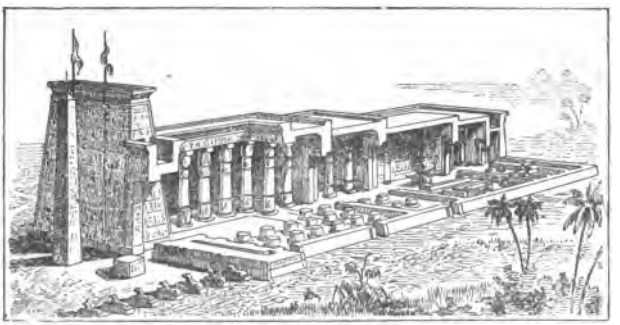


Fig. 2. Längenschnitt und Grundrißanlage vom Tempel zu Karnak.

hier aus in den Tempelraum, in welchem zahlreiche Säulen die steinerne Decke tragen, und hinter dem das eigentliche Heiligtum liegt, ein kleiner, niedriger, von mehrfachen Mauern umzogener Raum für das Götterbild. Die den ganzen Tempelraum einschließenden Mauern haben schräge Außenflächen und sind oben von dem die ägyptische Architektur charakterisierenden Hohlkehlengesimse bekrönt, bestehend aus oberer Platte, hoher, starkausladender Hohlkehle und unterem Rundstab, der dann auch an den Ecken der Pylonen

und Mauern hinunterläuft. Die Säulen stehen ohne Fuß auf einer runden Unterlagsplatte, haben einen runden oder wie aus zusammengebundenen Röhren kannelierten Schaft mit einem vielgestaltigen, meist in Knospen- oder Kelchform gebildeten Kapitäl, auf dem der Architrav und das Hohlkehlengesims aufliegt. Das Hathorkapitäl in Würfelform mit 4 Masken der Göttin Hathor (=Isis) und das sog. protodorische mit Wulst und Deckplatte scheinen der späteren Zeit anzugehören (Fig. 3).

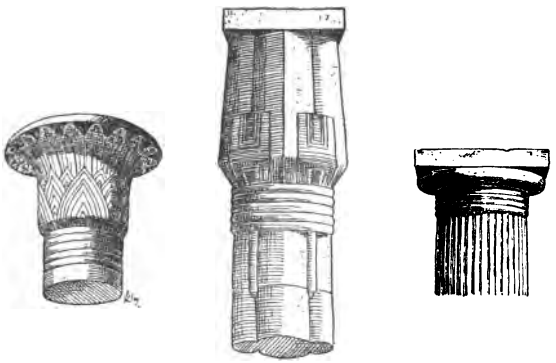


Fig. 3. Kelch-, Knospen- und protodorisches Kapitäl.

Die Säulenschäfte, Gesimse, Mauer- und Obelisken-flächen erhalten den reichsten symbolischen Schmuck, der hauptsächlich als flaches, fast nur in Umrißlinien eingraviertes Relief behandelt, zum Teil aber auch gemalt wird. Als Motive hiefür finden sich vor allem die Zeichen der ägyptischen Bilderschrift, die Hieroglyphen, welche uns die so anziehende Geschichte der alten ägyptischen Geschlechter in

den fernſten Jahrtauſenden erzählen, und an den Säulenkapitälen und Hohlkehlengeſimſen, ſowie an den friesartigen Bändern die als hauptſächlichſtes ornamentales Element erſcheinenden Typen der den Aegyptern heiligen Lotosblume. (Vergl. den Lotosfries in Fig. 8.) Ueber den Eingängen ſehen wir faſt immer die geflügelte Sonnenſcheibe, das Symbol des Lichtgottes Horus.

Fig. 4. Aeg. Relieffigur (vom Tempel zu Denderah).

Fig. 5. Sphinx.

Die Bildnerei erhält durch die Ausführung der Koloſſalſtatuen an den Portalen, der Sphinxe (Fig. 5), ſowie durch den reichen Reliefſchmuck auf den Wänden ein ergiebiges Feld. Dieſelbe offenbart ebenſo wie die Malerei — die Aegypter bemalten bei ihrer Vorliebe für polychrome Flächenverzierung faſt alles — eine ſcharfe Naturbeobachtung, aber auch den völligen Mangel an perſpektiviſcher Darſtellungskunſt; alle Figuren ſind ſtets in Seitenanſicht dargeſtellt, kennzeichnen aber eine tiefſinnige Auffaſſung und ein ausgeſprochenes Individualiſierungsvermögen (Fig. 4).

Der Gesamteindruck der ägyptischen Kunst gipfelt in der unendlichen Großartigkeit der riesenhaften Massen, die von dem monumentalen Sinn und tiefen Ernst der Völker des Pharaonenlandes staunenswertes Zeugnis gibt. Sie erhielt sich Jahrtausende hindurch fast stets in den gleichen Formen, bis sie schließlich durch die Kunst des Islam nach Eroberung des Landes durch die Sarazenen (640 n. Chr.) völlig verdrängt wurde.

Die Kunst der asiatischen Völker.

Nach den aus der historischen Urzeit der morgenländischen Kunst auf unsere Tage überkommenen und durch die wissenschaftlichen Forschungen gewonnenen Denkmalen begegnen wir

Fig. 6. Assyrische Portalfigur.

im Orient bei der dort herrschenden Willkür und der ungezügelten Phantasie des Volkes weniger gesetzmäßig entwickelten und in sich abgeschlossenen Architekturstilen im Sinne der heutigen Anschauungen, als vielmehr besonderen Eigenarten, namentlich in Skulptur, Malerei und Kleinkunst, die aber im großen Ganzen auf unsere historischen Stile nur von sehr geringem Einfluß waren.

In Mesopotamien, dem gesegneten Stromlande des Euphrat und Tigris, entwickelte sich schon frühzeitig bei den alten Babyloniern und Assyrern eine hohe Stufe der Kunst, die mit der ägyptischen viele Aehnlichkeiten aufweist, aber an Monumentalität hinter ihr weit zurückbleibt. Die aufgefundenen Architekturreste geben uns ein Bild von der ungewöhnlichen Größe, der Pracht und dem Luxus der Palastbauten, die offenbar in abgestufter Pyramidenform mit ringsum laufenden Terrassen angelegt waren, im Innern von Reliefplatten und Thonfliesen mit Keilschriften geschmückt.

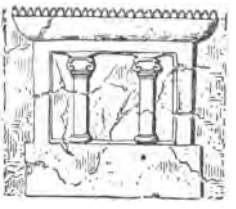


Fig. 7. Assyrisches Relief (Säulen mit Volutenkapitäl).

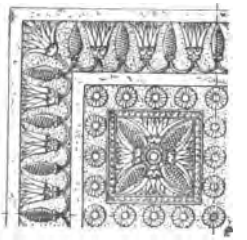


Fig. 8. Assyrisches Ornament (bemaltes Fußboden-Relief).

Wir begegnen hier schon Ueberwölbungen der Portalöffnungen, sowie Säulenbildungen mit Kapitälen, von denen uns eine Art Volutenkapitäl am meisten interessiert (Fig. 7). Die großartigsten Figuren an diesen Bauten sind die aus einem Stein gehauenen, als geflügelte Manntiere mit Menschenkopf gestalteten Portalstützen von beträchtlichen Abmessungen (Fig. 6). Die Reliefs sind ähnlich wie die ägyptischen behandelt und geben uns einen Einblick in das altassyrische Leben; an den Figuren ist die eigentümliche Haartracht besonders charakteristisch (Fig. 9). In der Ornamentik finden sich außer den Relief-

figuren die Lotosblume, Pinienzapfen, Anreihung von Rosetten und der Lebensbaum als hauptsächlichste Motive (Fig. 8).

Die Baukunst der Perser stellt eine Vermischung assyrischer, ägyptischer und indischer Formen dar; ein eigentümlich gebildetes Kapitäl, das sog. Einhornkapitäl (Fig. 10), ist eine den Persern angehörende neue Erscheinung.

Die Phönizier und Hebräer scheinen einen eigenen Stil nicht entwickelt zu haben; sie waren vorwiegend Handels-

Fig. 9. Assyrische Relieffigur (Bild eines Königs).

Fig. 10. Persische Architektur-Detail (vom Grabmal des Darius).

völker, die nur auf die Pflege der Kleinkünste für den Handel Wert legten und sich mit den ägyptischen und assyrischen Formen begnügt haben.

Die ostasiatischen Völker treten bedeutend später in die Kunstgeschichte ein.

Indien wird zum Mittelpunkt, von dem aus die übrigen Stämme Ostasiens die Grundformen zu eigener Verwendung entlehnen. Jenes wunderbare Land voll unerschöpflichen

Naturreichtums hat zwar schon sehr frühzeitig eine seinem Charakter und dem phantastischen Geist der Bewohner entsprechende Kunst entwickelt, gelangte aber erst mit dem Zeitpunkte, als der Buddhismus über den Brahminismus den Sieg davontrug (etwa 550 v. Chr.) zu einem abgeklärten, einheitlichen Stil, der ausschließlich aus dem Dienste der Religion hervorgeht. Es entstehen 4 Bautypen, deren Denkmäler noch in erstaunlicher Menge vorhanden sind: 1. Die Siegessäulen, die König Assoka zum Zeichen des zur Herrschaft gelangten Buddhismus errichten ließ, d. h. mächtige, glatte, ringsum mit den Gesetzen des Buddhismus beschriebene Säulen von ca. 12 m Höhe und 2 m Stärke, mit einem umgekehrten Kelchkapitäl, auf dem eine Löwenfigur sitzt als Sinnbild der neuen Lehre. 2. Die Topen (Dagob), die sich auf einer Terrasse halbkugelförmig zu bedeutender Höhe erheben und eine Kammer enthalten für die Aufbewahrung der Reliquien des Religionsstifters (Fig. 11). 3. Die Felsentempel, d. s. ausgedehnte, in rechteckiger Grundform in den Felsen eingehauene Höhlen, meistens durch 2 Pfeilerreihen in 3 Schiffe geteilt, mit einem dem Eingang gegenüberliegenden halbrunden Abschluß, in dessen Mittelpunkt bei den Brahmanen das Götterbild, bei den Buddhisten eine kleine Tope mit den Reliquien sich befindet (Fig. 12). Diese Felsentempel sind überaus reich verziert und bilden die wunderbarste Erscheinung der indischen Architektur. 4. Die Tempel oder Pagoden, die meist einen großen,

Fig. 11. Tope (Dagob).

von Mauern umzogenen Gebäudekomplex darstellen mit großartigen, in mehreren aufeinandergehäuften Geschossen bestehenden turmähnlichen Thorüberbauten, die eine steile Stufenpyramide bilden. Die Details erinnern in ihrer phantastischen Ueberladung und nahezu regellosen An- und Uebereinanderhäufung an die berauschend üppige Natur des Landes (s. Fig. 13). Auch die Bildnerei trägt diesen Zug, erreicht aber meistens in Haltung und Gesichtsausdruck der Figuren eine sehr anmutige weibliche Milde und schwärmerisch naive Empfindung.

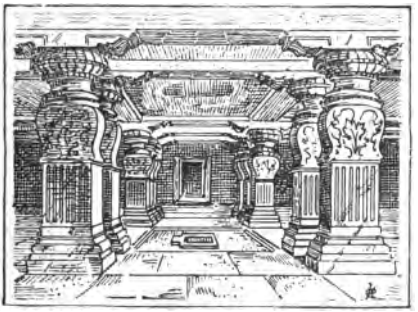


Fig. 12. Felsentempel bei Ellora.

Die Chinesen haben es zu einer Fortbildung der mit dem Buddhismus eingedrungenen indischen Baukunst nicht gebracht, sondern bei dem ihnen eigenen, aufs Praktische und Nützliche gerichteten Zug ihr Hauptaugenmerk auf großartige Nutzbauten gelegt (Brücken, Kanäle, chin. Mauer). Ihre Tempel sind klein, turmartig in Holz aufgebaut, mit phantastisch geschweiften Zwischendächern, deren Außenkanten mit Glöckchen, Blumen u. dgl. behangen sind, im Detail mit

allerlei abenteuerlichem Schnitzwerk überladen, an dem Drachengestalten das Hauptmotiv bilden (Fig. 14). In der Kleinkunst, besonders dem Bronzeguß, der Emailtechnik, Porzellanfabrikation (Porzellanturm zu Nanking), erreichten die Chinesen schon in den frühesten Zeiten einen hohen Grad der Vollendung.

Die Japaner sind in der Baukunst noch hinter den Chinesen zurückgeblieben, zeigen aber auch für die Kleinkünste,

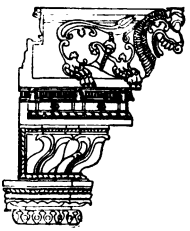


Fig. 13. Indisches Architekturstück (Säulenaufsatz).

Fig. 14. Chinesischer Tempel.

insbesondere die Porzellan-, Email- und Lackmalerei, hervorragende Veranlagung, die in der kecken und erstaunlich sicheren Zeichnung von Naturformen geradezu Mustergiltiges geleistet hat.

Bei den Völkern Ostasiens, die der alten Religion noch zugethan sind, verblieb die angestammte Kunst auch für die Folge in nahezu ungestörter Geltung. In Indien aber gelangt dieselbe mit dem Eindringen des Islam (s. S. 85)

durch Verschmelzung mit der Kunst desselben zu einer wunderbaren Nachblüte, deren Haupterscheinungsformen maßgebend wurden für die gesamte indische Kunst der späteren Zeit.

Der Stil der Griechen.

Die auf unsere Tage überkommenen Typen aus der historischen Urzeit der orientalischen und abendländischen Kunst offenbaren uns die auffallende Verschiedenheit in der Auffassung und Phantasie der beiden großen Völkerfamilien, der Semiten und der Arier. Während die gesamte Kunst der semitischen Völker auf das Uebersinnliche und Symbolische gerichtet ist bei starrem Festhalten der einmal ausgeprägten stilistischen Vorbilder, finden wir bei den arischen Völkern im Abendlande die naturfrohe Darstellung von Bildern des wirklichen Lebens, die im Allgemeinen gleichen Schritt hält mit der Fortentwicklung der Technik selbst. Die Kunst der morgenländischen Völker ist aber die ältere, und an den Berührungslinien mit der abendländischen Welt entstehen die Keime zu einer ersten hohen Kunstblüte, die auf griechischem Boden zur klassischen Vollendung führen sollte.

Das Land der Hellenen, das als südlichste Spitze Europas mit seinen Halbinseln und Inseln weit in das Mittelmeer gegen den afrikanischen und asiatischen Kontinent hinausragt, im Norden von hohen Randgebirgen umschlossen, war seiner ganzen Natur nach einer hohen Kulturentfaltung besonders günstig. Hier schuf ein mit glänzenden Anlagen ausgestattetes Volk in ungewöhnlich raschem Aufschwunge jene herrlichen Werke, die im Gebiete reichster und edelster Formgebung bis zum heutigen Tage unerreicht dastehen.

Ueber den geschichtlichen Anfängen des griechischen Volkes

liegt noch so manches Dunkel, wenn dasselbe auch in neuerer Zeit durch vergleichende Sprachforschung und Ausgrabungen etwas gelichtet wurde. Die wenigen Trümmer aus der von der altgriechischen Dichtung verherrlichten Heroen- oder Mythenzeit, die aus ganz unregelmäßigen Quadern sorgsam zusammengefügten cyklopischen Mauern, das Löwenthor zu Mykēnae (Fig. 15) und das Schatzhaus des Atreus, ein kuppelartiges Grabgewölbe aus wagrecht übereinander geschobenen Steinen, bieten mehr ein historisches als ein stilistisches Interesse.

Fig. 15. Löwenthor von Mykenae.

Erst mit der Einwanderung der Dorier in den Peloponnes um 1100 v. Chr. und der Verdrängung der Jonier nach Kleinasien, woselbst diese ein eigenes Kulturleben entfalten, beginnt jene Zeit, welche durch die Wechselwirkung in der Kunstthätigkeit der beiden Stämme für die Ausbildung der hellenischen Kunst von größter Bedeutung wurde.

Um 600 v. Chr. war von den Doriern im Süden vom Peloponnes der nach ihnen benannte Stil entwickelt, und hier beginnt die erste Epoche der griechischen Kunst. Von

ihrem Entwickelungsgang bis zu diesem Zeitpunkte haben wir bis jetzt nur unsichere Vorstellungen, da fast keine Ueberreste hievon vorhanden sind. Zwar lassen die wenigen Funde auf eine Uebernahme assyrischer und ägyptischer Formen schließen, die bereits eine klarere Anordnung und Abstreifung alles Ungeheuerlichen aufweisen. Von hier aber bis zum dorischen Tempel ist es ein wahrer Riesensprung an Fortschritt, für dessen Zwischenstufen wohl keine zuverlässigen Anhaltspunkte mehr gefunden werden.

Die griechische Baukunst knüpft sich in ihrer Entfaltung an die Bauwerke für den Kultus der olympischen Götter. In diesen sahen die Griechen die vollkommenste Erhabenheit und Schönheit menschlicher Gestalten, von denen jede Vorstellung des Ungeheuerlichen und Verzerrten der orientalischen Völker verbannt war. Ihrer waren nur solche Wohnungen würdig, die nicht nur in ihren Gesamtverhältnissen von vollendetster Harmonie, sondern auch in allen einzelnen Teilen mit höchster Feinheit im besten Material durchgebildet waren, die also auch das höchste Ideal schönheitsvoller Gestaltung zur Erscheinung brachten.

Der griechische Tempel diente stets nur als Wohnung für die Gottheit, deren Bild in ihm Platz fand, nie als Versammlungsort der Betenden; es genügten deshalb verhältnismäßig bescheidene Ausmaße. Er erhebt sich auf einem hochgelegenen, von Mauern umschloffenen Platze über einem meist aus 3 Stufen bestehenden Unterbau von rechteckiger Grundform und enthält immer einen rechteckig angelegten Innenraum Näos (ναός cella), in welchem das Götterbild aufgestellt wurde, mit einem Eingang in der meist gegen Osten gerichteten Schmalseite. In seiner weiteren Entwicklung erhält er vor dem Eingang eine nach vornen offene Vorhalle,

Pronāos *(πρόναος)* (vergl. Fig. 16 a) und bei ähnlicher Anlage an der hinteren Schmalseite eine Hinterhalle (Postīcum), (Fig. 16 d), jedoch ohne Zugang zur Cella; bisweilen liegt zwischen dem Posticum und Naos ein als Schatzkammer verwendeter Hinterraum, Opisthódōmos, *(ὀπισθόδομος)* mit Zugang vom Posticum. (Fig. 16 d und 17).

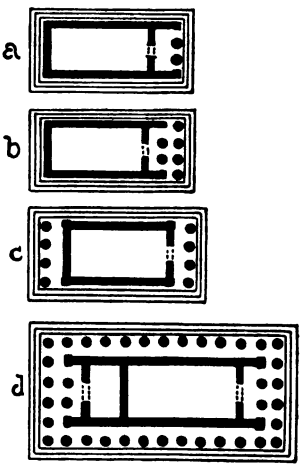


Fig. 16. Tempelgrundrisse.

Die ganze Architektur entwickelt sich nun im Aeußern an den vor und um den Naos angeordneten Säulenhallen, nach deren Anlage zu unterscheiden sind: 1. Antentempel (antae, *παραστάδες* = Seitenmauern) (Fig. 16 a), bestehend aus dem Naos und einer Vorhalle zwischen den über die Eingangswand vorspringenden Längsmauern mit vorderen Pfeilern, den sog. Anten, und Doppelantentempel bei gleicher Anlage auch auf der Rückseite. 2.) Prostylos *(πρόστυλος)* (Fig. 16 b) mit einer Vorhalle von 4 freien Säulen vor dem Tempeleingang und Amphiprostylos *(ἀμφιπρόστυλος)* mit einer solchen auch an der hinteren Giebelseite. (Fig. 16 c). 3.) Peripteros *(περίπτερος)* Fig. 16 d, wenn eine Säulenreihe den ganzen Tempel umstellt, Pseudoperipteros *(ψευδοπερίπτερος)*, wenn dieser Säulenumgang nur durch Halbsäulen an den Naos-

mauern angedeutet wird (vgl. Fig. 41). An den Giebelseiten steht immer eine gerade Anzahl Säulen, damit der Eingang nicht verdeckt wird, an den Langseiten die doppelte Anzahl und eine weitere (einschließlich Eckſäulen). Nach der Anzahl der Säulen an der Vorderseite heißt der Tempel vierſäulig (tetrastylos *τετράστυλος*), sechs- oder achtſäulig (hexastylos, *ἑξάστυλος*, oktastylos *ὀκτάστυλος*); ein oktastylos hat also an den Langseiten 17 Säulen (Párthenon). 4. Dipteros *(δίπτερος)* (Fig. 17) mit einem doppelten Säulenumgang um den Tempel. In einigen größeren Tempeln (Poseidontempel zu Päſtum) enthält der Naos parallel

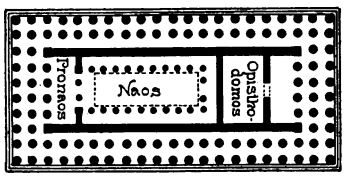


Fig. 17. Grundriß eines Dipteros hypaithros (Zeustempel zu Athen).

zu den Langsäulen zwei Säulenreihen, durch die der Innenraum gewiſſermaßen in ein breiteres Mittelſchiff und 2 Seitenſchiffe geteilt wird, und über denen Steinbalken liegen, auf welchen viele kleine Säulchen als Pföſtchen stehen. Man nimmt an, daß dieſe Pföſtchen die innern Träger eines zum Teil offenen Daches bildeten, und nennt ſolche Anlagen Hypäthráltempel (*ὑπαίθρον* = der freie Himmel) Fig. 17.

5. Monŏptĕros, *μονόπτερος*, ein kleiner, meiſt offener Rundtempel, der bei den Griechen ſelten vorkommt, deſſen Form aber von den Römern bedeutſam fortentwickelt wird. (Fig. 42.)

Der griechiſche Tempel erſcheint uns in der wunderbaren Harmonie des Ganzen und der bis ins kleinſte ſorgfältigſt abgewogenen Gliederung als ein vollendet künſtleriſcher Organismus wie ein vollkommen durchgebildetes plaſtiſches Werk; in jedem einzelnen Teile kommt die techniſche Funktion und das Verhältnis zum Ganzen klar und beſtimmt zum Ausdruck. Das Ganze ruht auf einem terraſſenartig erhöhten,

Fig. 18. Doriſcher Tempel der Diana Propyläa zu Eleuſis.

von 3 Marmorſtufen umſäumten Mauerkörper, dem Stereobätes (στερεοβάτης), auf deſſen durch Plattenbeleg gebildeter Oberfläche, Stylobätes (στυλοβάτης), ſich der Tempeloberbau erhebt (ſ. Fig. 18). An dieſem erſcheinen als tragende Glieder die Säulen (στῦλοι styloi), die mit dem Kapitäl (κεφάλαιον) die Aufnahme der Laſt des Gebälkes und Uebertragung auf den Schaft (σκᾶπος scapus),

und mit dem Fuße (βάσις basis) die Ueberleitung des Druckes auf den Unterbau bewirken. Auch die Anten (4eckige Stirnpfeiler) sind in Fuß, Stamm und Kapitäl gegliedert, und selbst die im übrigen schmucklosen Tempelmauern

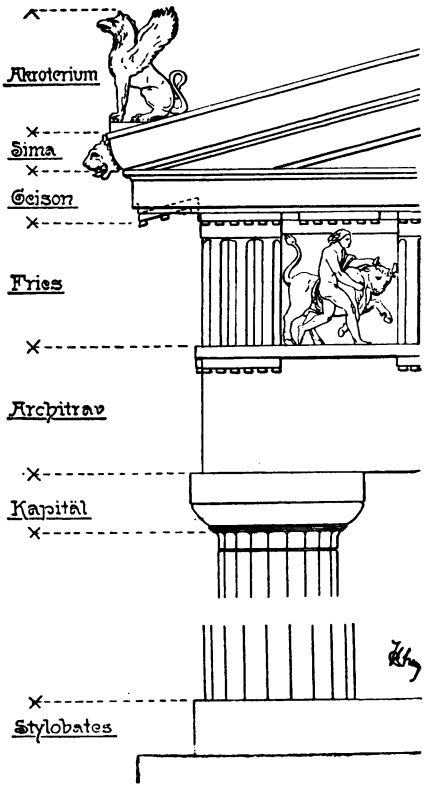


Fig. 19. Dorische Ordnung vom Theseustempel zu Athen.

erhalten oben ein säumendes Friesband und unten ein entsprechendes Fuß-(Sockel-)glied. Auf den Säulen ruht das äußere Steingebälk (Fig. 19), bestehend aus dem auf den Kapitälen aufliegenden Architráv oder Epistȳl (*ἐπιστύλιον*), dem Fries (*ζωφόρος* zophŏros-Bildträger) mit reichem bildnerischem Schmuck), dem als viereckige Platte weit über den Fries vortretenden Kranzgesims (Geisŏn *γεῖσον*) und der das Dach einsäumenden Rinnleiste (*κῦμα* Sima), d. i. eine über dem Geison hinlaufende Steinrinne, in der sich das Regenwasser sammelt, das dann an den beiden Fußlinien des Daches durch als Löwenköpfe gebildete Wasserspeier abläuft.

Fig. 20.
Giebelakroterie von Athen.

Von der Sima der beiden Langseiten steigen die Dachflächen des Tempels in sehr flacher Neigung empor; sie sind mit auf Holzsparren aufgelegten Ziegeln oder ziegelartig geformten Marmorplatten eingedeckt, deren Fugen durch parallel zu den Giebelkanten laufende Hohlziegelreihen überdeckt sind. Diese Hohlziegelreihen endigen oben in Akrotérien (*ἀκροτήρια*) (Fig. 20), d. h. Firstziegeln, mit einer aufrechtstehenden Palmette und unten oft in ähnlich gebildeten Stirnziegeln (antefixa) als Traufrand, an Stelle des Sima (Fig. 31). Das durch die Dachneigung entstehende dreieckige Giebelfeld (*τύμπανον* Týmpanon), über welches das Kranzgesims mit Sima hinläuft, erhält einen sehr reichen bildnerischen Schmuck; an den First- und den beiden Endkanten stehen auf viereckigen Untersätzen (*πλίνθοι* Plinthen)

große Akroterien bezw. Endblumen, an deren Stelle bisweilen Tiergestalten, ja selbst Statuen treten. (Fig. 19.)

Die wagrechte Ueberdeckung der äußeren Säulenhallen geschieht in der Weise, daß auf den Architrav und die Naosmauern in gleichen Abständen steinerne Querbalken gelegt werden (Fig. 21), deren Zwischenräume durch quadratische Decktafeln, die Kalymmátien (*καλυμμάτια*), abgedeckt werden. Diese erhalten auf der unteren sichtbaren Fläche eine oder 4 quadratische Vertiefungen mit Rosetten auf dem Grunde (Kassetten), um sie leicht und zierlich zu gestalten. Von der inneren Decke des Naos besitzen wir keine Anhaltspunkte mehr; wahrscheinlich waren es Holzdecken mit Kassettenbildungen.

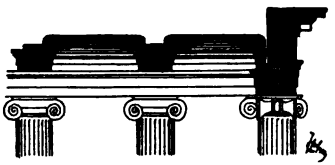


Fig. 21. Deckenbildung vom Tempel der Athena zu Priene.

Die in der Regel an der östlichen Giebelwand gelegene Tempelthüre ist hoch und schlank, nach oben etwas verjüngt, von einem profilierten und mit Perl- und Eierstäben verzierten Thürgestell umrahmt und bei reicherer Ausbildung (z. B. der berühmten Erechtheionthüre) mit einer gesimsartigen Verdachung auf Konsolen bekrönt (Fig. 22); die eigentliche Thüre war aus Bronze, bisweilen vergoldet. Fenster waren außer einer vergitterten Lichtöffnung über der Thüre in der Regel keine vorhanden.

In der Detailbildung der Säulen und Gebälke haben

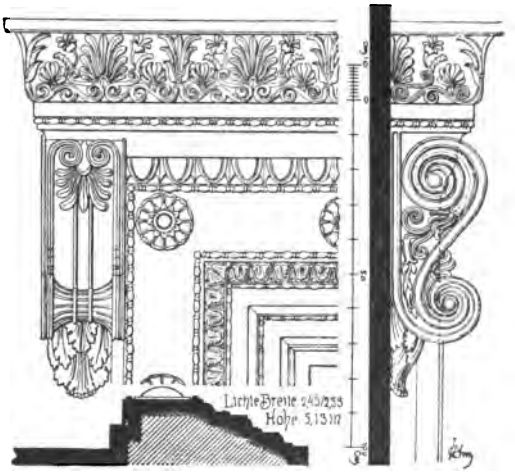


Fig. 22. Details von der Erechtheionthüre.

ſich nun 3 verſchiedene Bauweiſen oder Stilarten entwickelt, gewöhnlich die Säulenordnungen genannt, und zwar die doriſche, ioniſche und korinthiſche, von denen die erſtere vorwiegend der frühen, die letztere der ſpäten Epoche angehört, die aber in der Blütezeit nebeneinander Verwendung finden.

Die doriſche Säule (Fig. 18 und 19) ſteht ohne Baſis in einer flachen Vertiefung des Stylobates, der gewiſſermaßen als gemeinſamer Säulenfuß erſcheint. Der aus mehreren ſorgfältig aufeinander gefügten Einzelſtücken (ſog. Trommeln) beſtehende Schaft iſt nach oben in einer Anſchwellung (Entäsis ἔντασις) verjüngt (die elaſtiſchen Umrißlinien deuten den in der Säule wirkſamen Gegendruck an) und mit 16 oder 20 Kanneluren (ῥάβδοι canaliculi Kanäle) gegliedert, zwiſchen denen jeweils nur eine Kante ſtehen bleibt. Durch

einen ſcharfen Einſchnitt (scamillus), oft auch durch 2 oder 3 Einſchnitte, wird oben der Säulenhals (ὑποτραχήλιον hypotrachélium) markiert, der dann mit mehreren ſchmalen Ringen (ánŭli ἔντομαί) ins Kapitäl übergeht. Dieſes beſteht aus dem Echinus (ἐχῖνος), d. i. einem Wulſt in der Form eines oben wieder eingezogenen Viertelſtabs, und der quadratiſchen Deckplatte, dem Abacus (ἄβαξ) (Fig. 19). Die doriſche Säule hat eine Höhe von 5—6 unteren Durchmeſſern, eine Verjüngung von $^1/_4$ unterem Durchmeſſer und einen Abſtand von Mitte zu Mitte d. i. ein Intercolumnium = $2^1/_2$ unterem Durchmeſſer. Auch der Antenpfeiler iſt meiſt fußlos, erhält einen glatten, unverjüngten Schaft, einen als ganz flaches Band (ταινία fáscĭa taénĭa) ein wenig vorſpringenden Hals und ein Kapitäl dem der Säule ähnlich, der Echinus jedoch mit dem Profil der überſchlagenden Welle (κυμάτιον Kymátĭon) (Fig. 23).

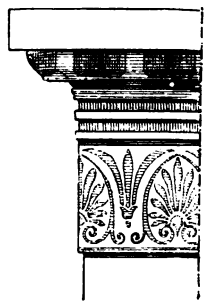


Fig. 23.
Doriſches Antenkapitäl.

Das doriſche Gebälk hat einen glatten, als 4kantigen Steinbalken gebildeten Architrav mit einem ſchmalen Halsbändchen (Tänia) auf der Oberkante. Der darüber liegende Fries erhält durch die als kleine Stützpfeilerchen erſcheinenden Triglyphen (τρίγλυφοι Dreiſchlitze) über den Mittellinien der Säulen und deren Zwiſchenräumen eine lebhafte Gliederung. Das Motiv derſelben löſt ſich nach unten in der unter dem Halsglied des Architravs befindlichen ſog. Tropfenrégula auf, ſchmalen Plättchen mit 6 Tropfen

(σταγόνες güttae) (Fig. 19). Die zwischen den Triglyphen liegenden vertieften Felder, die Metópen (μετόπαι), erhalten einen gemalten oder plastischen Schmuck. Der Geison ist ähnlich gegliedert, indem auf seiner schräg nach außen abhängenden Unterfläche über den Mittellinien der Triglyphen und Metopen viereckige Platten von der Breite der Triglyphen vorstehen, die Mútulen, jede mit 3 Reihen von je 6 Tropfen wie unten an der Tropfenregula. An dem schrägen Giebelgesims fallen die Mutulen weg. Auf dem Obergliede des Geison, einem Plättchen mit Kymation, sitzt das Sima (Traufleiste), welches in weich nach auswärts geschwungenem Profil mit einem aufgemalten Palmettenband den oberen Abschluß des Gebälkes bildet.

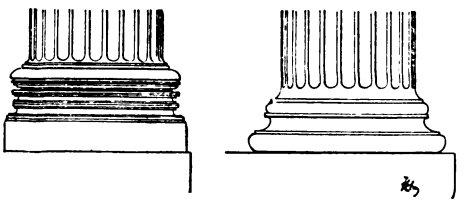


Fig. 24. Jonische Säulenbasen.

Der dorische Stil macht in allen seinen Teilen den Eindruck ernster Würde und strenger Gebundenheit.

Die ionische Säule ist aus asiatischen Vorbildern entwickelt. Sie steht immer auf einem Fuß, Basis, (σπείρα spira) (Fig. 24), der 2 verschiedene Bildungen aufweist: Bei den kleinasiatischen Denkmälern ruhen auf einer quadratischen Unterlagsplatte (Plinthe) ein hoher, einwärts gezogener kreisrunder Ring, der Trochĭlus (τρόχιλος), meist mit 2 durch doppelte Rundstäbchen getrennten Hohlkehlen wagrecht profi-

liert, und darauf der Wulſt oder Pfühl (τόρος Torus), eine kräftige Rundplatte, ebenfalls ganz oder in ſeiner unteren Hälfte wagrecht kanneliert. Die attiſche Baſis beſteht aus einem unteren größeren und oberen kleineren Wulſt (Torus) mit einer dazwiſchen liegenden, durch Plättchen getrennten, tief eingezogenen Rundplatte (Trochilus) ohne Plinthe. Der Schaft iſt ſchlanker als der doriſche (vergl. Fig. 35) (die Höhe der Säule hat das 8—9fache des unteren

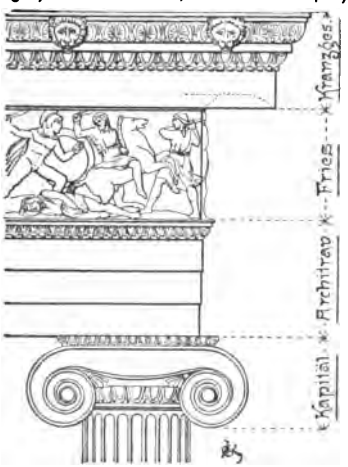


Fig. 25. Ioniſche Ordnung vom Tempel der Nike apteros zu Athen

Durchmeſſers, Verjüngung mit Entaſis = $\frac{1}{5}$—$\frac{1}{7}$, Intercolumnium = 3 untere Durchmeſſer), mit 24 tiefer ausgehöhlten Kanneluren gegliedert, zwiſchen denen Stege von $\frac{1}{4}$ Kannelurenbreite ſtehen bleiben. Die Kanneluren ſind unten und oben ausgerundet und endigen unmittelbar am Anlauf bezw. Ablauf, ſchmalen durch eine kleine Hohlkehle vermittelten und in ein Plättchen übergehenden Verbreiterungen

des Schaftes am Fuß bezw. Kapitäl. Das ioniſche Kapitäl beginnt mit einem als Perlſtab gebildeten Halsring (ἀστράγαλος Astragál), auf welchem der ebenfalls plaſtiſch als Eierſtab verzierte Echinus liegt. Darauf liegt nun das die ioniſche Bauweiſe ſo charakteriſierende Voluten-polſter (κριοί = volutae), das ſich, wie aus weichem, elaſtiſchem Stoff beſtehend, in der Mitte einſenkt und an beiden Seiten um einen Kreis, das Auge, ſchneckenförmig aufrollt. Die Ecken zwiſchen den Voluten (ἕλικες) und dem Echinus werden mit langgeſtielten Palmetten ausgefüllt. Die Seitenanſicht des Volutenpolſters zeigt ſtets eine weiche, vielgeſtaltige Profilierung, die meiſt durch einen mittleren, mit Blattwerk geſchmückten Rundſtab und dünne Perlſtäbchen zwiſchen Hohlkehlen gebildet wird (Fig. 25 und 26). Der Abakus iſt niedrig und als zierliche Blattwelle mit Eierſtab profiliert. Reiche Kapitäle (z. B. am Erechtheion) erhalten zwiſchen Echinus und Volutenpolſter noch einen mit Flechtwerk verzierten Rundſtab und einen mit einem umlaufenden Palmettenkranz geſchmückten Hals (Fig. 26). Da das ioniſche Kapitäl zwei Haupt- und zwei Nebenſeiten hat, eignet es ſich nicht gut für Eckſäulen. Bei den Peripteraltempeln half man ſich nun dadurch, daß man am Eckkapitäl die

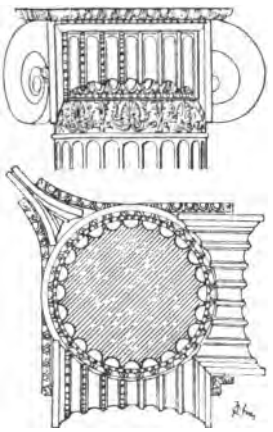


Fig. 26
Joniſches Eckkapitäl vom Erechtheion.

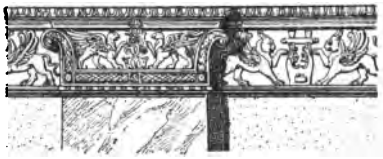


Fig. 27. Ioniſches Pfeilerkapitäl mit Wandfries.

Vorder- wie die Seitenfront als Hauptanſicht behandelte, wodurch die an der Ecke ſich ſtoßenden Voluten eine ſtark auswärts geſchweifte Schnecke bilden. (Fig. 26.) Die Anten erhalten gleiche Fußbildung wie die Säulen, glatten Schaft, Hals mit Palmettenband und als Kapitäl einen Eierſtab, darüber Herzblattſtab (Kymation) und einen niedrigen Abakus. Die ioniſche Bauweiſe verwendet auch freie 4eckige Pfeiler mit Baſis, verjüngtem glattem Schaft und Kapitäl, von dem Fig. 27 eine beſonders häufige Form darſtellt, ſowie ähnlich geſtaltete Wandpfeiler, deren Fuß- und Kopfbildungen ſich an den Wänden fortſetzen.

Das ioniſche Gebälk hat einen in drei nur ſehr wenig übereinander vorſpringenden Abſätzen gegliederten Architrav, der als oberen Abſchluß ein kleines Eierſtabgeſims erhält (Perlſchnur, Herzblattſtab und Plättchen) und einen glatten durchlaufenden Fries mit figürlichen Darſtellungen. Ein Eierſtab mit Perlſchnur vermittelt den Uebergang zum Kranzgeſims, welches wieder 2 Grundformen aufweiſt, die attiſch-ioniſche, bei welcher die ſtark ausladende Hängeplatte direkt

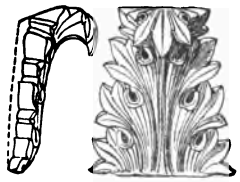


Fig. 28.
Griech. Akanthusblatt vom Turm der Winde in Athen.

auf dem Fries aufliegt, und die asiatisch-ionische, bei welcher ein Zahnschnittgesims dazwischengeschoben wird (Fig. 25 und 31). Die Hängeplatte erhält durch eine Kehlung an der Unterfläche eine sog. Wassernase. Das schräge Giebelgesims ist wie das Kranzgesims gebildet, jedoch ohne Zahnschnitt. Das in doppelt geschweifter Linie, dem Karnies, profilierte und mit einem Anthemienband (*ἀνθέμιον*) verzierte Sima bildet wieder den oberen Abschluß des Gebälks (Fig. 25).

Fig. 29. Korinth. Kapitäl (vom Turm der Winde zu Athen).

Fig. 30. Korinth. Kapitäl (vom Tempel d. Apollo Didymäus zu Milet).

Der ionische Stil erscheint uns durch seine freier gegliederten, anmutigen und graziösen Formen im Vergleich zum dorischen als ein bedeutend leichteres und schlankeres Bausystem (vergl. Fig. 18 und 35).

Die korinthische Säule ist im wesentlichen nur eine reichere Ausgestaltung der dorischen und ionischen; sie hat eine attisch-ionische Basis mit Plinthe, den gleichen Schaft wie die ionische Säule, aber ein völlig neues Kapitäl, welches erstmals von Kallimächos von Korinth (um 400 v. Chr.) gebildet worden sein soll. Die Grundform hiefür haben wir schon im ägyptischen Stil (Fig. 3) kennen gelernt. Das

korinthiſche Kapitäl beſteht aus einem Perlſtab als Halsring (Astragál), dem nach oben geöffneten Blumenkelch und dem Abakus. Der Blumenkelch wird von Akanthusblättern (Fig. 28) gebildet, die hier zum erſtenmal auftreten. (Der Akanthus (ἄκανθος), Bärenklau, iſt ein in Griechenland und Italien wild wachſendes Staudengewächs, deſſen große, vielfach ausgezackte und ſchön gerippte Blätter von den Griechen als ein neues Ornamentmotiv verwendet und, obgleich dieſe Pflanze keine Ranken treibt, ſtets in Verbindung mit ſolchen dargeſtellt wurden). Es ſind nun zwei verſchiedene Formen von korinthiſchen Kapitälen zu unterſcheiden: Das eine hat nur eine Reihe von acht Akanthusblättern mit nach außen überhängenden Spitzen, zwiſchen denen ebenſoviele Schilfblätter ohne Ranken die obere Hälfte der Kelchform umkleiden, und darüber einen profilierten, quadratiſchen Abakus (Fig. 29). Bei der andern häufigeren Form erhält das Kapitäl zwei Reihen von je acht Akanthusblättern übereinander, aus denen acht hohe Ranken herauswachſen, die paarweiſe Eckvoluten bilden, und acht kleinere, aus denen ſich Palmetten entwickeln (Fig. 30). Der

Fig. 31. Korinth. Ordnung (vom Denkmal des Lyſikrates zu Athen).

Abakus ist alsdann an allen vier Seiten nach innen geschweift, oft an den Ecken abgekantet und profiliert. Die Anten und Wandpfeiler erhalten in dieser auf reiche Wirkung abzielenden Bauweise eine ähnliche Kapitäl- und Fußbildung und einen kannelierten Schaft; in der Spätzeit gab man demselben durch Anordnung eines vertieften Innenfeldes zwischen Kariesstäben eine neuartige Flächengliederung, die in der Renaissance zur Regel wird. Das Gebälk richtet sich nach dem der ionischen Ordnung (Fig. 31). An Stelle der Säulen fanden bei einzelnen reich durchgebildeten Bauwerken (z. B. am Erechtheion) menschliche Gestalten als Atlanten oder Karyatiden Verwendung (Fig. 32).

Fig. 32. Karyatide vom Erechtheion.

Die Ornamentik ging zunächst aus ägyptischen und assyrischen Motiven hervor (vgl. Fig. 8); jedoch verstanden es die Hellenen meisterhaft, dieselben im Geiste ihres Stils umzumodeln, so daß sie als selbständige Elemente erscheinen, die durch ihre hohe Formvollendung und Schönheit den Beschauer überraschen. Die ornamentalen Verzierungen ordnen sich streng der Architektur und der technischen Funktion der einzelnen Strukturteile unter; ihre Grundformen sind: Flechtbänder, namentlich der Mäander (Fig. 33), die überfallende Welle, Anthemienbänder, bestehend aus Palmetten (Lotosmotiv) und Blumenkelchen, die durch Ranken mit einander verbunden sind und das Akanthusblatt, von dem Fig. 34 (vom Denkmal des Lysikrates) die charakteristische griechische Bildung zeigt.

Die Epochen und die Denkmäler. In der Entwicklung der helleniſchen Kunſt unterſcheiden wir folgende drei Stufen:

I. Periode von Solon bis auf Périkles (600—450), auch „Zeit des ſtrengen Stils“ genannt. Sie iſt die Epoche des doriſchen Stils, der hier in ſeiner Einfachheit und Strenge, ſowie in der Schwere der Form die Urſprünglichkeit und Gebundenheit einer noch in der Entwickelung begriffenen Kraft zum Ausdruck bringt. Denkmale: Der doriſche Peripteros hexaſtylos der Athene zu Aegina, der Apollotempel zu Delphi und der des olympiſchen Zeus zu Athen, der hypäthrale (vergl. S. 23) Poſeidontempel zu Päſtum in Unteritalien.

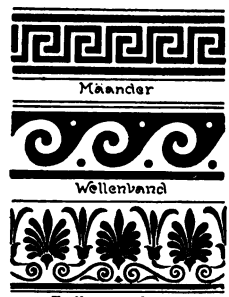


Fig. 33.
Gemalte griechiſche Bänder.

II. Periode von Perikles bis zur makedoniſchen Oberherrſchaft (450—330), die Blütezeit. Die auf die Perſerkriege folgende nationale Erhebung der Hellenen brachte ihnen unter der glücklichen Leitung des weiſen Staatsmannes Périkles, welchem geniale Künſtler wie Phidias und Mnéſikles zur Seite ſtanden, das „goldene Zeitalter“. Athen wurde zum Mittelpunkt und erreichte eine wunderbare Kultur- und Kunſtblüte, deren Leiſtungen dem Höchſten beizuzählen ſind, was je der menſchliche Geiſt erdacht und erſchaffen hat. Die doriſchen Säulen werden ſchlanker gebildet und die Detail-Formen derſelben verfeinert; die leichtere und elegantere joniſche und die zierliche korinthiſche Säule finden Eingang und werden mit und neben der doriſchen verwendet. Großartige Denkmale entſtammen dieſer Zeit: der Párthenon

auf der Akropolis von Athen, erbaut von Iktinos und Kallikrates 440 v. Chr. (dorischer Peripteros oktastylos hypaithros); die Propyläen von Mnesikles, 431 v. Chr., ein zur Akropolis führendes Prachtthor; der Theseustempel, um 450 (dorischer Peripteros hexastylos) u. v. a. Den vollendetsten Glanz entfaltet die griechische Baukunst am Erechtheion (Fig. 35), dem eigentlichen Kultustempel der Göttin Athene, an welchem sechs herrliche athenische Jungfrauengestalten als Karyatiden das zierliche Gebälk tragen (Fig. 32). Auch in Kleinasien, Sicilien und Unteritalien sind aus dieser Epoche höchst bedeutsame Denkmäler erhalten (Minervatempel zu Priéne, Apollotempel zu Milet u. a.).

Fig. 34. Griech. Akanthusornament (vom Denkmal des Lysikrates in Athen).

III. Periode, Zeit des Niedergangs bis zur Unterjochung Griechenlands (330—146). Der Eintritt der makedonischen Oberherrschaft bezeichnet die Ueberschreitung des Höhepunktes der hellenischen Kultur. Die zerrütteten Stämme sind nicht mehr stark genug, sich der verweichlichenden orientalischen Einflüsse zu erwehren. Die Kunst wird in den Dienst der Herrscher gestellt und entartet immer mehr in rein äußerlicher Prachtentfaltung. Der Tempelbau tritt zurück; Prunkpaläste, luxuriöse Privatbauten, Theater, kleine Denkmäler u. dgl. bilden die Hauptaufgabe. Die spärlichen aus dieser Epoche erhaltenen Ueberreste kennzeichnen ein Verlassen

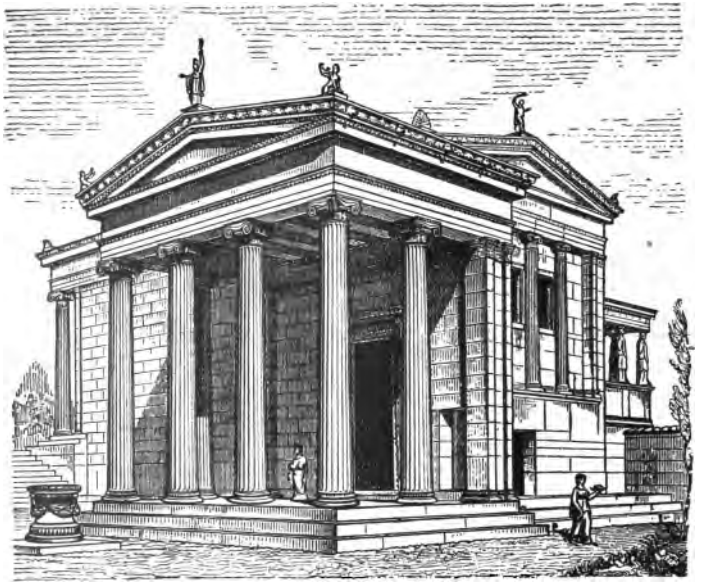


Fig. 35. Ansicht vom Erechtheion gegen Nordwesten.

des Prinzips der Solidität. Die nationale hellenische Kunst geht sichtlich zurück. Mit der Eroberung Griechenlands durch die Römer (146 v. Chr.) steht sie vor ihrem Ende.

Die griechische Plastik knüpft ebenso wie die Baukunst an das Bild der Götter an. Die Göttergestalten bilden den Inbegriff der höchsten Ideale schönster, vollkommenster Erscheinungen, so wie sie Homer in seinen Gesängen verherrlicht. Die einfache, ungekünstelte Gewandung der Griechen, die nur auf das Schöne gerichtete Erziehung des Volkes erwies sich einer hohen Entwickelung der Bildhauerkunst besonders günstig. Das Streben nach der Darstellung der Götter in vollendeter Schönheit führte zu einem allgemeinen Schönheitsideal, das sich in einer wundervollen Körperbildung und dem „griechischen Profil" ausprägt, in welchem allerdings mehr Geist und Sinnlichkeit, als Seelenregungen und Stimmungen zum Ausdruck kommen. Auch da, wo die Jugend oder die starke Männlichkeit, das zarte Weibliche oder das Greisenalter darzustellen sind, entstehen Charaktertypen ohne Individualisierung. Bewundernswert ist die Auffassung des Wesentlichen und der strenge Ausschluß des bloß Zufälligen; in dieser Beziehung stehen die griechischen Bildwerke bis heute unerreicht und unübertroffen da (Fig. 32 und 36).

Auch hier können wir drei Epochen unterscheiden: die erste Epoche, von 600—450, ist gekennzeichnet durch die Bildwerke von Aegina, der Insel südwestlich von Athen, auf der sich die erste griechische Kunst entwickelte. In der steifen Körperhaltung, der Profilstellung der Füße und der Haartracht zeigen sich die starken Einflüsse der alten orientalischen Kunst. Die aufgerissenen Augen, das starre, fast abschreckend blöde Lächeln im Gesichtsausdruck und die über-

triebene Muskulatur geben diesem früheſten ſog. „archaiſchen Stil“ der griechiſchen Plaſtik das Gepräge. (Apollo von Ténĕa, München.) Einen eminenten Fortſchritt ſtellen die Giebelſtatuen des Athenetempels zu Aegina dar (München), etwa 500 v. Chr., die in Körperhaltung und Muskulatur einen hohen Grad von Vollendung erreichen. Dieſe und die Werke von Pythágŏras aus Rhégĭon, ſowie von Myron (Diskuswerfer) bilden den Uebergang zur

Fig. 36. Griechiſche Büſte (Kopf der Niobe).

Zweiten Epoche (ca. 450—330), der Blütezeit, die kulturgeſchichtlich durch das perikleiſche Zeitalter charakteriſiert iſt, in welchem gottbegnadete Künſtler die herrlichſten Werke zur Ausführung bringen: Phidias (Athena Prōmăchos, 20 m hoch auf der Akropolis von Athen aufgeſtellt; Athena Parthenos im Parthenon, u. v. a.); Polyklĕt von Argos (Herabild zu Argos von Goldelfenbein, d. h. die unbedeckten Körperteile von Elfenbein über einem hölzernen Kern, Waffen, Schmuck und Gewandung von Gold); Alkámĕnes (dem die Hera Ludoviſi zugeſchrieben wird), Paiónĭos (Giebelgruppe für den Zeustempel zu Olympia.) — Im erſten Drittel des 4. Jahrhunderts entwickelt ſich eine eigene jüngere Schule, die ſich von der Architektur unabhängig macht und ihr Hauptaugenmerk auf die Darſtellung der in blühendſter Jugend gedachten Götter Eros, Apollo u. dgl., überhaupt des Reizvollen, richtet. Ihre Hauptvertreter ſind: Skopas (Achilläus- u. Niŏbe-(?)

gruppe), Praxitēles von Athen (Aphrodite), Lysippos von Sikyon (Heraklesstatuen, Porträtbüsten von Alexander d. Gr.).

In der dritten Epoche (330—146) wurde durch Alexander d. Gr. und seine Nachfolger die Kunst zwar eifrig weitergepflegt; aber dadurch, daß die hellenische Kultur auch auf andern Boden, nach Aegypten und Kleinasien, verpflanzt wurde, verlor sie allmählich ihre Reinheit und ihren nationalen Charakter. Rhodos, Pergamum und Ephesus werden die Centralen der spätgriechischen Kunst. Eine besondere Vorliebe für Kolossalstatuen, für die Darstellung des Leidenschaftlichen und des Schmerzes, sowie für Porträtstatuen (Koloß von Rhodos, über 30 m hoch, in Erz gegossen, farnesischer Stier, Laokoongruppe, Standbild des Sophokles) kennzeichnet diese letzte Periode der griechischen Plastik.

Die griechische Malerei tritt zunächst in den Dienst der Baukunst. Die dorischen Tempel erhalten ursprünglich eine warme, hellgelbe Tönung, und außerdem werden die einzelnen Strukturglieder an den Kapitälen und Gebälken mit den die technischen Funktionen derselben bezeichnenden Ornamenten in meist braunroter und blauer Farbe besonders hervorgehoben. Mit dem Vorherrschen des plastischen Prinzips der ionischen und korinthischen Bauweise tritt die Malerei zurück und wird zu einer selbständigen Kunstübung. Dieselbe bedient sich der enkaustischen Maltechnik (Auftrag von erwärmten Wachsfarben) und beginnt mit reliefartigen Darstellungen (ohne Schatten- und Farbenabtönungen) aus dem Gebiete des Göttermythus und der Heldensage. Die bedeutendsten Künstler sind: Polygnōtos (um 460), der mehrere Prachtbauten in Athen mit Gemälden schmückte; Apollodōros, der „Schattenmaler", der bereits die Lichtwirkungen berücksichtigte; Zeuxis (um 400), der das Reizvolle und die Anmuth weiblicher Erscheinungen

verherrlichte; Parrhāsĭos, der erſte Darſteller bewegter Gemütszuſtände, und Apélles (356—308 v. Chr.), der Porträtmaler Alexanders des Großen, der in Auffaſſung und Technik den Gipfelpunkt der griechiſchen Malerei erreichte. Nach Alexander d. Gr. kennzeichnen die Gemälde von Piraïkos mit Bildern aus dem täglichen Leben („er malte Barbier- und Schuſterbuden") die Stufe des Verfalls.

Fig. 37.

Die Kleinkünſte bleiben in ihrer Entwickelung hinter der hohen Kunſt nicht zurück. Die Griechen üben ſchon den Gemmen- und Stempelſchnitt und zwar ſowohl in erhabenen Formen (Cameen), als auch vertieft (Intaglien). Einen bewundernswerten Höhepunkt erreichen ſie aber in der Gefäßbildnerei (Keramik), mit der ſie uns nicht nur durch die wohldurchdachte Formgebung und Ornamentation, ſondern auch durch die Feinheit und Schönheit der Zeichnung geradezu überraſchen. In Fig. 37 ſind die wichtigſten Formen der griechiſchen Vaſen dargeſtellt:

a) Amphora, Gefäß für Oel, Wein u. dgl.,

b) Krater, Miſchgefäß,

c) Urne, Aſchengefäß,
d) Hydria, Waſſergefäß,
e) Oinochoë, Kanne für Wein ꝛc.,
f) Lekythos, Salbgefäß,
g) Kylix, Trinkgefäß,
h) Kantharos, Trinkſchale,
i) Rhyton, Trinkhorn.

Die Behandlung dieſer Vaſen läßt zwei verſchiedene Stilarten erkennen: den ſog. alten Stil (bis 450 v. Chr.) mit ſchwarzen Figuren auf rotem Thongrunde und den ſchönen oder reichen Stil mit roten figürlichen Darſtellungen auf glänzend ſchwarzem Grunde. (Fig. 38.) Später treten noch andere Farben, namentlich weiß und hellgelb, hinzu, ſowie Ueberladungen mit reichen Blumengewinden, an denen ſich fremde Einflüſſe bemerkbar machen, und die zu einem neuen Stil führen, der ſeine höchſte Blüte zur Zeit der Römerherrſchaft zeigt.

Fig. 38.
Figur auf einer Amphora.

Der Stil der Römer.

Faſt gleichzeitig mit den erſten Anfängen der griechiſchen Kunſt auf dem äußerſten Südoſten Europas entwickelt ſich in Italien, der mittleren Halbinſel des europäiſchen Südens, die in ihrer Lage, dem Klima und der ganzen Natur des Landes ſo manche Aehnlichkeit mit Griechenland aufweiſt,

eine eigentümliche Bauweise, welche für die Architektur der Römer ebenso bedeutsam wird, wie die archaische Kunst für die der Hellenen. Es ist das die Kunst der alten Etrusker, die in grauer Vorzeit aus dunkler Herkunft in Etrurien einwanderten, jenen weiten Länderstrecken zwischen den Apenninen, dem Tiber und dem ligurischen Meer, von denen das heutige Toskana noch einen großen Teil darstellt, und welche schon bei Beginn des letzten Jahrtausends vor Christus nach Verschmelzung mit der angestammten Bevölkerung einen eigenen Staat bilden, der um die Zeit der Gründung Roms und der ersten römischen Könige zu seiner höchsten Machtentfaltung gelangt. Mit dem Anfang des 5. Jahrhunderts v. Chr. beginnen die harten Kämpfe mit den eroberungssüchtigen Römern, in welchen sie schließlich nach schweren Niederlagen völlig aufgehen. Und so verschwinden die alten Etrusker fast spurlos aus der Weltgeschichte, ihre technischen Errungenschaften, mit denen sie sich einen bleibenden Denkstein in der Geschichte der Baukunst erworben haben, den Römern überlassend.

Die Bedeutung der etruskischen Kunst liegt nicht etwa in der Ausbildung eines bestimmten Formenkreises oder eigenartiger Bautypen, die später vorbildlich geworden wären; in den Tempelbauten, der Bildnerei, Malerei, den Vasen und der ganzen Kleinkunst macht sich eine sehr frühe Uebertragung der griechisch-archaischen Kunst unter phönizischen Einflüssen bemerkbar, und in den großen Grabbauten, teils Felsengräbern, teils freistehenden kegelförmigen Bauten, zeigt sich so manche auffallende Uebereinstimmung mit den Auffassungen und düstern Religionsvorstellungen der orientalischen Völker. Auf keinem dieser Gebiete haben jedoch die Etrusker eine besonders hohe Stufe erreicht. Ihre Stärke liegt vielmehr in den groß-

artigen Ausführungen für die Zwecke des gemeinsamen Nutzens, den Bauten für die Flußregelungen, Entwässerungen, Kanal- und Brückenbauten u. dgl., und auf diesem Gebiete finden sie den Schlüssel zu einem ganz neuen technischen Verfahren, das in der Zukunft zu der folgenreichsten Entwickelung führen sollte, zu dem Gewölbebau. Wenn auch die Idee für die Herstellung von Ueberdeckungen durch Anwendung von Keilsteinen schon bei den Aegyptern und Assyrern gefunden wird, so waren die Etrusker doch die ersten, die ihr nicht nur ein Moment eigentümlicher ästhetischer Entwickelung abgewonnen haben, sondern sie auch gleichzeitig durch großartige und kühne Bauten in der Praxis verwirklicht haben, so daß die ganze Gewölbetechnik hier ihren Ausgangspunkt hat. An den wichtigsten Denkmalen des frühen etruskischen Gewölbebaues, der Porta dell' Arco, einem uralten Thore von Volterra (Fig. 39), dem sog. Tullianum mit dem darüber befindlichen Carcer Mamertinus (ein Quellenbehälter mit Ueberbau, der als Gefängnis diente) am Abhange des kapitolinischen Berges und namentlich der merkwürdigen Cloaca maxima, einem ca. 190 m langen, 3,5 m breiten und 4,5 m hohen, ganz eingewölbten Abzugskanal in Rom, der wohl um 600 v. Chr. entstanden ist, zeigt sich nicht nur in den verschiedenen Formen der angewandten Wölbungen (es kommen außer den Rundbögen schon Flach- und Spitzbögen vor), sondern auch in der ganzen Ausführungsart eine reiflich durchgebildete Technik, die lange Erfahrungen voraussetzt.

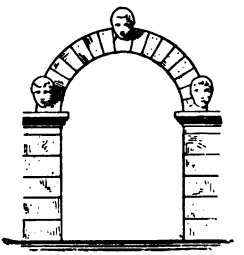


Fig. 39. Thorbogen aus Volterra

Die Römer, deren Reich aus kleinen an den Grenz-

punkten zwischen den etruskischen, latinischen und sabinischen Völkerschaften entstandenen Anfängen sich allmählich zu einem Staate entwickelte, welcher fast die gesamte Kulturwelt des Altertums umfaßte, hatten bei ihrem fast nur auf Eroberung und Staatenbildung gerichteten Sinne und der bunten Mannigfaltigkeit der von ihnen zusammengeschweißten Stämme jene Vorbedingungen einer gemeinsamen und tiefen künstlerischen Empfindung nicht gewinnen können, aus der eine nationale und eigentümliche Formensprache geboren wird. Ihrem vor allem den praktischen Nutzen, den Erwerb und Besitz be-

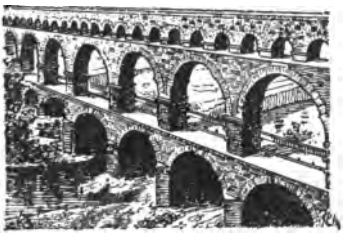


Fig. 40. Römische Wasserleitung.

rechnenden Verstand war die Kunst der Etrusker sehr entgegengekommen, und so finden wir sie in der ersten Zeit hauptsächlich mit den Bauten von Straßen, Brücken, Viadukten, Wasserleitungen (Fig. 40), Festungen und Thoren beschäftigt, die durch ihre gediegene Ausführung in nur vorzüglichem Material den Stürmen von Jahrtausenden trotzen, und deren gewaltige Ueberreste wir heute noch bewundern. Erst als gegen die Mitte des 2. Jahrhunderts v. Chr. mit der Macht des Staates auch der Reichtum in ungeahnter Weise zu wachsen beginnt, tritt das Bedürfnis hervor, dem gesteigerten Luxus das künstlerische Gepräge zu geben. Und

nunmehr übernehmen ſie, wie einſtens die Kunſt der Etrusker, die der unterjochten Griechen und mit ihr die ganze helleniſche Religion, die jedoch nicht in der Weiſe ihre ganze Auffaſſung durchdringt, wie dort. Die Tempel werden nicht von der Nation errichtet, ſondern von den einzelnen Herrſchern und zwar mehr zum Zweck der Selbſtverherrlichung, denn als

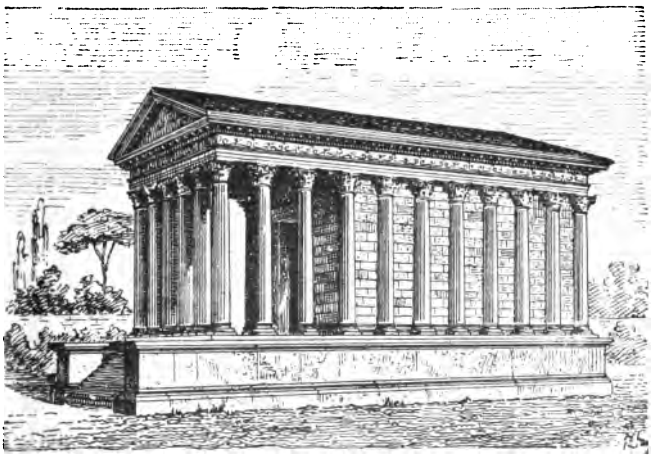


Fig. 41. Römiſcher Tempel zu Nimes.

Ebenbild und Wohnung der Götter. Die aus der ernſthaften Würde und der bis ins Höchſte geſteigerten Kunſtverehrung der Griechen hervorgegangene klaſſiſche Formenreinheit erleidet daher in der römiſchen Architektur ſo manche Beeinträchtigung durch Abänderungen und dekorative Zuthaten, in denen ſich faſt nur das energiſche Streben nach möglichſt wirkungsvoller Entfaltung äußeren Glanzes und blendender

Pracht zu erkennen gibt. Zur Betrachtung der stilistisch wichtigsten Umgestaltungen beginnen wir mit dem

Tempelbau. Derselbe lehnt sich in der ersten Zeit an die etruskische Grundform an, bei welcher über einem hohen quadratischen Unterbau eine die vordere Hälfte einnehmende Säulenhalle mit Gesims und Giebel sich erhebt, hinter der unter dem gleichen Dach die in 3 Schiffe geteilte von Mauern umschlossene Zelle liegt, jede einzelne mit einem Eingang von vorne. Diese Anlage zeigt insofern eine erhebliche Abweichung von der griechischen, als nur an der Vorderseite ein Treppenaufgang errichtet wird, der an den Seiten durch Mauern von der Höhe des Unterbaues, die Treppenwangen, abgeschlossen wird (Fig. 41) (Tempel des Saturn, der Concordia, des Vespasian u. a. auf dem Forum in Rom). Bisweilen erhalten die Cellamauern eine durch Halbsäulen belebte Gliederung, so daß der Tempel als Pseudoperipteros erscheint (Tempel der Fortuna virilis in Rom, des Caesar zu Nimes (Südfrankreich). Später werden hauptsächlich die wirkungsvolleren griechischen Peripteral- und Dipteraltempel vorbildlich (Tempel des Jupiter und Doppeltempel der Venus und Roma zu Rom). Die bedeutsamste Fortentwickelung erhalten die Rundtempel, meist als Peripteraltempel angelegt, mit besonderem Treppenaufgang vor dem Portal (Tempel der Vesta zu Rom und Tivoli Fig. 42).

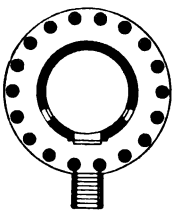


Fig. 42. Grundriß des Vesta-Tempels zu Tivoli.

Die Formen der einzelnen Bauglieder zeigen uns aus den oben erwähnten Gründen nicht das strenge Bildungsgesetz der Hellenen; man sucht die griechischen Formen hauptsächlich reicher auszugestalten, wobei die Rücksicht auf die folgerichtige

Entwickelung und äſthetiſche Vollkommenheit im Sinne der griechiſchen Kunſt nicht immer im Auge behalten wird. Die römiſch-doriſche, ſog. toskaniſche Ordnung, erhält einen öfters unkannelierten Säulenſchaft, der aber meiſtens auf einer als quadratiſche Plinthe mit Torus (Ringwulſt) und Plättchen gebildeten ſog. etruskiſchen Baſis ruht (Fig. 43). Ein feines auf dem Ablauf des Säulenſchaftes liegendes Rundſtäbchen (Astragal) bildet den Uebergang zum Säulenhals, der oft mit Roſetten verziert wird. Das Kapitäl hat

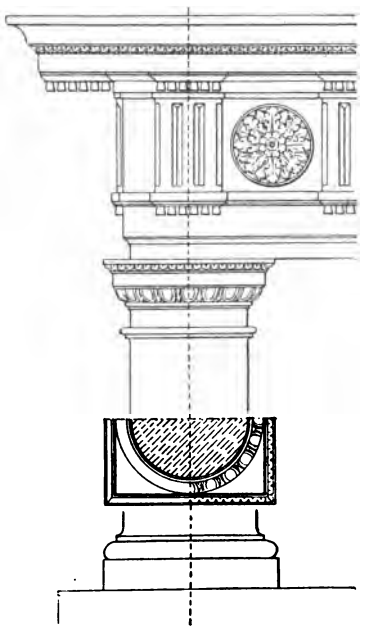


Fig. 43. Römiſch-doriſche (toskaniſche) Ordnung aus Albano.

einen niedrigen, in Viertelkreis profilierten und oft als plastischer Eierstab behandelten Echinus und einen mit einem Obergliedchen (Karnies mit Plättchen) profilierten Abakus. Das Gebälk selbst ist wenig verändert: Der Architrav wird im allgemeinen niedriger gehalten, als der griechisch-dorische; im Fries werden nicht wie bei den Griechen die äußersten Triglyphen an die Ecke gerückt, sondern man setzte sie bei gleichem Säulenabstand über die Mittelachsen der Eckſäulen, so daß eine halbe Eckmetope entsteht. Die Metopen werden mit Rosetten, Schädeln von Opfertieren und Emblemen plastisch verziert. Am Geison fallen die Mutuli meistens weg; dagegen wird oft ein Zahnschnitt eingefügt.

Fig. 44. Römisch-ionisches Kapitäl (Vorder- und Seitenansicht).

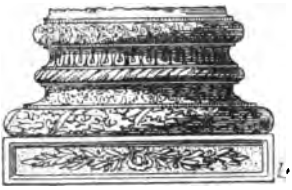


Fig. 45. Römisch-korinthische Basis.

An dem Sima weicht das wellenförmige Profil der Hohlkehle. An der römisch-ionischen Ordnung bemerken wir nur insofern eine Abweichung von der griechisch-ionischen, als im Kapitäl das Volutenpolster eine wagrechte Unterkante erhält an Stelle der griechischen Einsenkung (Fig. 44). An dem an und für sich schon reicher gegliederten Gebälk gelangen Perl-, Eier-, Blatt- und Herzstäbe zu ausgiebiger Verwendung. Die römisch-korinthische Ordnung wird bei der Prachtliebe der Römer am meisten ausgebildet und mit Vorliebe verwendet. Als Säulenbasis kommt die attische Form

am häufigſten vor; daneben findet ſich aber auch eine eigene der aſiatiſch-ioniſchen nachgebildete Form, die wir in Fig. 45 wiedergeben. Alle Glieder ſind reich, oft überreich verziert. Der Säulenſchaft iſt kanneliert wie der ioniſche; im untern Drittel ſind nicht ſelten kleine Rundſtäbchen in die Kanneluren eingefügt. Oft beginnen die Kanneluren erſt auf $^1/_3$ der Höhe des Schaftes, während das untere Drittel glatt bleibt oder plaſtiſchen ornamentalen Schmuck erhält, eine Form, die bei den Kandelabern die reichſte Ausbildung erfährt. Das Kapitäl wird in zum Teil fein empfundener

Fig. 46. Römiſch-korinth. Kapitäl.

Fig 47. Kompoſit-Kapitäl.

Weiſe fortgebildet: Aus zwei Reihen von je 8 Akanthusblättern wachſen 8 Blumenkelche, welchen je 2 kräftige Ranken entſpringen, von denen ſich die ſeitlichen zu Eckvoluten, die mittleren zu kleineren Voluten vereinigen, den Abakus tragend, der mit einer kräftigen Hohlkehle und Oberglied profiliert und über den mittleren Voluten mit je einem Blumenkelch oder einer Roſette verziert iſt (Fig. 46). An den einzelnen Akanthusblättern fällt uns die von dem griechiſchen Blattſchnitt abweichende gelappte Bildung und löffelartige Ausrundung auf (Fig. 48). Am Architrav ſuchte

man die untere, zwiſchen den Kapitälen freiliegende Fläche ebenfalls zu beleben dadurch, daß man eine vertiefte Füllung zwiſchen Profilſtäben anordnete und ſie mit plaſtiſchen Verzierungen ſchmückte. Der Fries wird aufs reichſte mit figürlichem und ornamentalem Schmuckwerk ausgeſtattet. Eine neuartige Weiterentwickelung erhält das römiſch-korinthiſche Kranzgeſims: Die ſtark ausladende Platte ruht auf einer fortgeſetzten Reihe liegender Konſolen, die äußerſt elegant als doppelte Volute geformt und mit Blattwerk und krönendem Profilſtäbchen geſchmückt ſind. Die Platte ſelbſt wird an ihrer Unterfläche in den zwiſchen den Konſolen liegenden Feldern durch vertiefte Kaſſetten reicher ausgeſtaltet. Durch dieſe Konſolenreihe, unter welcher oft noch ein Zahnſchnitt hinläuft, wird das den Bau krönende Hauptgeſims zu äußerſt wirkungsvoller Pracht geſteigert (Fig. 49). Einen weniger glücklichen Gedanken hatten die Römer bei Verwendung des in Fig. 47 dargeſtellten ſog. Kompoſitkapitäls, das aus der korinthiſchen und ioniſchen Form zuſammengeſetzt ſcheint und in der unorganiſchen Verbindung das lediglich auf Entfaltung äußeren Glanzes berechnete Streben der römiſchen Baumeiſter in der Kaiſerzeit ſehr ſprechend zum Ausdruck bringt. Darin liegt auch eine Erklärung für die auffallende Verzierungsſucht, die an allen Baugliedern, von der Plinthe des Säulenfußes bis zur oberſten Kante des Kranzgeſimſes, zu Tage tritt; die bei den Griechen ſo fein abgewogenen, in runden oder wellenförmigen Profilen gehal-

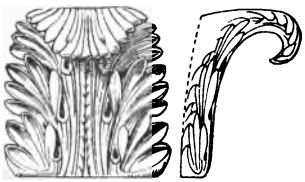


Fig. 48. Römiſches Akanthusblatt von den Kapitälen der Vorhalle des Pantheon.

tenen Strukturteile der Säulen und Gesimse werden nicht nur unverhältnismäßig vergrößert, sondern auch mit einem ornamentalen Schmuckwerk überladen, an dem ihre technische Funktion fast nicht mehr zu erkennen ist.

In diesem allgemeinen Zurückdrängen des konstruktiven Prinzips verliert die Säule an ihrer ursprünglichen Bedeutung und sinkt immer mehr zu einem rein dekorativen Element

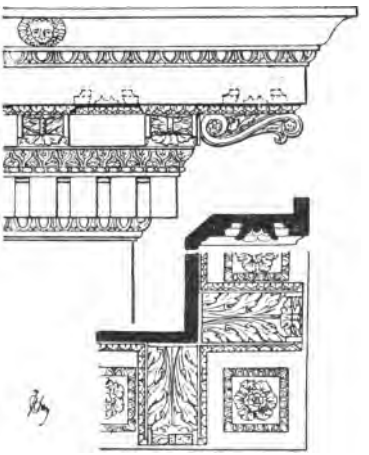


Fig. 43. Römisch-korinth. Konsolengesims (Ansicht mit Grundriß).

herab. Sie wird als Wandsäule entweder ganz oder als Halb- oder Dreiviertelsäule zur Belebung der Mauerflächen vor dieselben gestellt und erhält dann ein Postament, den sog. Säulenstuhl, der für sich wieder mit Sockel und Deckplatte versehen ist. Das Gebälk läuft dann als Gesims in der Wand fort und erhält über dem Kapitäl einen Vorsprung von der Breite und Ausladung des Säulenschaftes,

und um dieſen Vorſprung werden dann die Geſimſe rechtwinkelig herumgeführt, d. h. verkröpft. Die ſtarken Geſimsverkröpfungen machen eine Auflöſung des aufſtrebenden Motivs der Säulen notwendig, und ſo errichtete man über

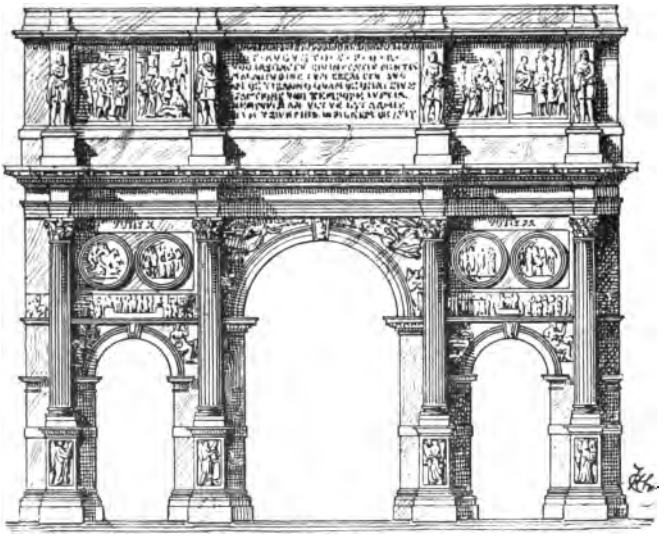


Fig. 50. Triumphbogen des Konſtantin in Rom.

dem Gebälk auf den Verkröpfungen niedere Poſtamente oder Pfeiler (von etwa $^1/_3$ Geſchoßhöhe) und verband dieſelben durch einen mit feinen Geſimſen gegliederten und mit ornamentalem und figürlichem Schmuck verſehenen Wandaufbau, wodurch die Attika entſtand (Fig. 50).

Bei dieſer auf lebhafte Flächengliederung abzielenden architektoniſchen Ausgeſtaltung war es naheliegend, an Stelle

der Wandsäulen oder in Verbindung mit diesen auch Wandpfeiler oder Pilaster zu verwenden. Dieselben erhalten die gleiche Fuß- und Kapitälbildung wie die Säulen der zugehörigen Ordnung und einen unverjüngten Schaft, dessen Vorderfläche mit 7 Kanneluren auf die ganze Höhe oder die oberen $^2/_3$ versehen ist oder auch ein von Kariesstäben umrahmtes vertieftes Innenfeld erhält mit entsprechenden Füllungsornamenten. (Vgl. Fig. 142.)

Die römische Ausbildung der Architravdecken unterscheidet sich nicht wesentlich von der griechischen; auch die Giebelbildungen und Dacheindeckungen sind, abgesehen von der durch das weniger milde Klima gebotenen etwas steileren Dachneigung, im großen Ganzen die gleichen wie dort.

Der Gewölbebau. Aus dem bisher Entwickelten sehen wir, daß die Römer in ihrer architektonischen Formgebung in völliger Abhängigkeit von den Griechen geblieben sind. Anders verhält es sich mit der konstruktiven Seite der Baukunst. Hier haben sie durch Aufnahme eines völlig neuen Elements, der von den Etruskern schon geübten Herstellung eines sich frei tragenden Bogens aus Keilsteinen, die Baukunst auf das bedeutsamste bereichert. Und wenn es ihnen auch nicht vergönnt war, dieses hochwichtige Element aus eigener Kraft zu schaffen, so haben sie es doch zu einem hohen Grad künstlerischer Durchbildung geführt, und darin liegt der Schwerpunkt der römischen Kunst. Von nun an war man in der Lage, weite Räume durch Einwölbung zu überdecken, während man bisher in der raumbildenden Thätigkeit auf die engen, von der geringen Tragfähigkeit der Steinbalken gezogenen Grenzen beschränkt war. Die Architektur verliert dadurch ihre bisherige Einseitigkeit, eine hauptsächlich

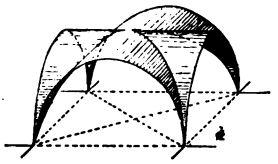


Fig. 51. Kreuzgewölbe.

formale Kunſt zu ſein; ſie tritt in den Dienſt des Praktiſchen und Nützlichen und verwirklicht mit den neuen Hilfsmitteln die großartigen Gedanken der Römer in einer Weiſe, die heute noch unſere höchſte Bewunderung erregt. Zunächſt werden die einen liegenden Halbcylinder darſtellenden Tonnengewölbe verwendet zur Ueberſpannung weiter Räume mit rechteckigem Grundriß. Da, wo zwei gleichbreite Räume, z. B. Gänge, rechtwinkelig ſich kreuzen, durchdringen ſich auch die Tonnengewölbe in zwei ſich diagonal kreuzenden ſog. Gratlinien. Dadurch entſteht nun das Kreuzgewölbe, welches ſeinen ganzen Druck auf die vier Eckpunkte überträgt, die durch kräftige Pfeiler unterſtützt werden, wäh-

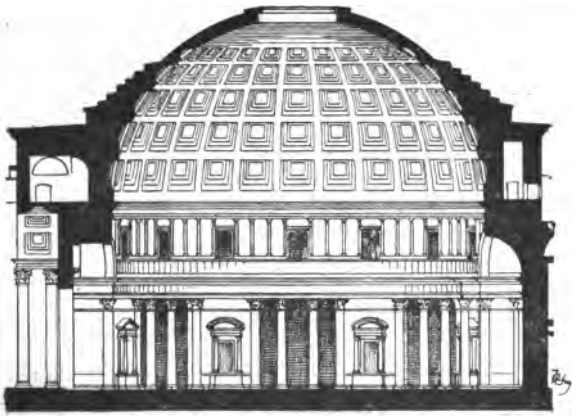


Fig. 52. Querſchnitt vom Pantheon in Rom.

rend der ganze übrige Raum offen bleiben kann, und welches alſo eine ſehr geeignete Ueberdeckung quadratiſcher Räume bildet (Fig. 51). Man begnügte ſich jedoch nicht mit dieſen Gewölbeformen, ſondern führte bald noch eine neue ein, das Kuppelgewölbe, welches ſich in der Form einer halben Kugel über einem kreisrunden Unterbau erhebt und oft in gewaltigen Dimenſionen ausgeführt wurde (die Kuppel des Pantheons in Rom, 25 n. Chr. erbaut, hat einen lichten Durchmeſſer von 45 m). Die Gewölbe wurden auf kräftigen Widerlagsmauern in leichtem Material (Ziegel oder Tuffſtein) ausgeführt und erhielten auf der Innenfläche einen in Stuck hergeſtellten äußerſt wirkungsvollen Kaſſettenſchmuck (Fig. 52).

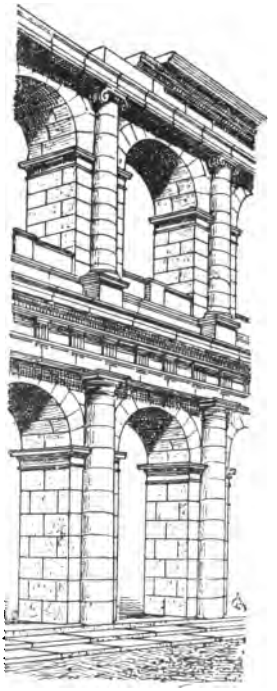


Fig. 53. Faſſadenſtück vom Theater des Marcellus in Rom.

Das römiſche Bauſyſtem. Aus der Verbindung des Gewölbebaues mit dem helleniſchen Formenkreis entwickelte ſich nun das neue Bauſyſtem der Römer, das zur Grundlage wurde für die geſamte Architektur der Folgezeit. Die Herſtellung feſter mit dem ganzen Bauwerk

zuſammenhängender Decken geſtattete die Aufführung mehrſtöckiger Gebäude (Fig. 53), und die Römer haben von dieſer Möglichkeit ausgiebigen Gebrauch gemacht. Sie bewirkten eine äußere Einteilung der Geſchoſſe durch Stockgeſimſe und verwendeten dann die drei Säulenordnungen ihrem Charakter entſprechend übereinander: im untern

Fig. 54. Innendekoration vom Pantheon zu Rom.

Stockwerk die doriſche, im zweiten die ioniſche und im dritten die korinthiſche. War ein viertes Stockwerk vorhanden (Koloſſeum), ſo erhielt dieſes die korinthiſche Pilaſterordnung. Dieſe Aufeinanderfolge iſt zu einer bleibenden Regel geworden.

Durch die Pilaſter und Säulen und deren Geſimſe wurden die Außenflächen in Felder eingeteilt, in denen die Oeffnungen für die Thüren und Fenſter ſich beliebig durchbrechen ließen. Denn man war von nun an auch für die Maueröffnungen an keine beſtimmten Abmeſſungen mehr gebunden; man überwölbte ſie und umrahmte die Rundung mit einem im Halbkreis gebogenen Architrav, der ſo zur Archivolte wurde, die meiſt auf einem durchlaufenden Kämpfergeſims aufſitzt (Fig. 50). Dieſer Rundbogen-

Fig. 55. Bruchſtück eines römiſchen Frieſes aus Marmor.

ſchluß der Thür- und Fenſteröffnungen iſt die im römiſchen Stil gebräuchlichſte Form; ſelten werden dieſelben mit wagrechtem Sturz überdeckt und dann ſtets nach dem Vorbild der griechiſchen Tempelthüren (ſ. d.) umrahmt.

Die Innendekorationen zeigen im allgemeinen eine in Marmor oder Stuck ausgeführte Uebertragung der äußeren Architekturformen (Fig. 54).

Das Ornament tritt als Verzierung der Bauglieder bei den Römern viel mehr in den Vordergrund, als bei den

Griechen. Das am häufigsten verwendete Motiv ist das Akanthusblatt, das jedoch in seinen Formen bedeutend voller und üppiger behandelt wird und in der Häufung und Wiederholung der fortlaufenden Verschlingungen und Ranken oft ermüdend wirkt (Fig. 55). Auch Eichenlaub, Lorbeerblätter, Epheu, Weinlaub, Palmen, Pinienzapfen u. dgl. werden verwendet und treten in Verbindung mit Blumengewinden, die oft zwischen Rinderschädeln aufgehängt werden. Daneben bilden, besonders für senkrechte Wandfriese, Kandelaber-, Vasen- und Lampenformen, Trophäen, Greife und figürlicher Schmuck, durch Ranken- und Blattwerk untereinander verbunden, sehr beliebte Ornamentmotive (Fig. 55, 56, 61 u. 62).

Fig. 56. Fries aus Pompeji.

Die von den Griechen schon geübte Mosaiktechnik wird von den Römern zu höchster Vollendung gebracht; nicht nur geometrische Muster, sondern auch vollständige Ornamente mit Blumen- und Tierformen, ja sogar Menschen- und Göttergestalten und ganze Gemälde wurden in verschiedenfarbigen Steinchen in Cementguß zusammengesetzt und für Böden in Teppichform, aber auch für Wände und Gewölbe verwendet.

Die Plastik bleibt bei der wiederholt angedeuteten Veranlagung der Römer noch viel ausgesprochener, als die

architektoniſche Formgebung, in einem Abhängigkeitsverhältnis zu den Griechen. Da ihr aber bei der Prunkſucht und dem durch den verfeinerten Lebensgenuß geſteigerten Luxus die mannigfaltigſten Aufträge zu teil werden, ſo erlebt die griechiſche Kunſt in Rom eine Nachblüte, aus der Werke

Fig. 57. Statue des Auguſtus.

von wunderbarer Vollendung hervorgehen, die jedoch ſtiliſtiſch inſofern eine allmähliche Abweichung von der helleniſchen Auffaſſung verraten, als an Stelle der abſolut ſchönheitsvollen Formvollendung ein beabſichtigter, oft überraſchender Effekt getreten iſt. (Der farneſiſche Herakles von Glykon, der Flußgott Nil im Vatikan, die roſſebändigenden Dioskuren

von Monte Cavallo zu Rom, die schlafende Ariadne im Vatikan, ein Werk von hoher Anmut).

Eine neue, ganz auf römischer Auffassung entwickelte Richtung erhält die Plastik auf dem Gebiete der Porträtbildnerei, zu der oft verschiedenfarbige Steine verwendet werden, die in den Statuen des Antinous im Vatikan, der Agrippina zu Neapel, der sog. Pudicitia im Vatikan, der Marmorstatue des Augustus (Fig. 57) und vielen Kaiserbüsten ganz Hervorragendes leistet (Fig. 58).

Fig. 58. Büste des Galba.

Auch der historischen Darstellung wird von den Römern ein ergiebiges Feld zugewiesen zur Verherrlichung der kriegerischen Triumphe des Imperators an den Triumphbogen und Ehrensäulen. Allein die Aufnahme dieses realistischen Zuges, der nach möglichst getreuer Wiedergabe der Wirklichkeit strebt, bedeutet für die römische Plastik den Beginn des Niedergangs; in der Figurenhäufung, der gar zu starken Abstufung der Modellierung und Vertiefung des Hintergrundes tritt der Mangel einer edleren Idealität immer mehr hervor. Auch die Technik wird immer schlechter. So sinkt die römische Bildnerei schnell abwärts, und zur Zeit Konstantins d. Gr. (Ende des vierten Jahrhunderts n. Chr.) ist sie auf der Stufe einer völlig handwerksmäßigen Verwilderung angekommen.

Die Malerei zeigt uns ganz denselben Entwicklungsgang aus der griechischen Kunst, wie die Plastik, erreicht aber in den im J. 79 n. Chr. verschütteten Städten Pompeji und Herkulanum in der dekorativen Malerei eine selbständige Meisterschaft; hier hatte der prachtliebende römische

Geiſt einen maleriſchen Architekturſtil geſchaffen (Fig. 59), bei welchem die Wände in ein belebtes Spiel perſpektiviſcher und oft phantaſtiſcher Scheinarchitektur aufgelöſt ſind, mit landſchaftlichen oder figürlichen Kompoſitionen im Mittelfeld (Fig. 60), in äußerſt farbenfroher Behandlung und einer Ornamentik, die, zwiſchen der griechiſchen und römiſchen ſtehend, mit dem zierlichen, von Akanthusblättern geſchmückten Rankenwerk am meiſten vorbildlich wurde für die italieniſche Renaiſſance (Fig. 56).

Fig. 59. Wandmalerei aus Pompeji.

In den **Kleinkünſten** bethätigt ſich der ebenſo praktiſche wie prunkliebende Sinn der Römer in der glücklichſten Weiſe; ihre Geräte für den täglichen Gebrauch, namentlich die Bronzegegenſtände, wie Kandelaber, Lampen, Dreifüße (Ständer für Keſſel, Opfergefäße und dgl.), Koch-, Eß- und Trinkgeſchirre, zeigen durchweg eine fein abgewogene, edle Geſtaltung, welche die praktiſche Verwendbarkeit in keiner Weiſe beeinträchtigt (Fig. 61 und 62). Auch der Gemmenſchnitt erfreut ſich eifrigſter Pflege. Die zierlichen Terracottafigürchen und großen Vaſen aus Alabaſter,

Marmor, Granit und Porphyr mit dem reichen figürlichen Reliefschmuck erscheinen uns als selbständige Kunstwerke, deren Formenschönheit uns geradezu überrascht (Fig. 63).

Fig. 60. Wandgemälde aus Pompeji.

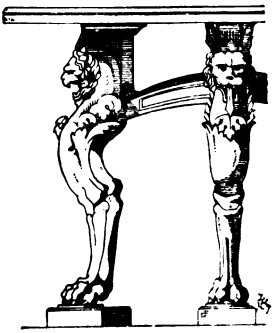


Fig. 61. Römischer Tisch aus Marmor.

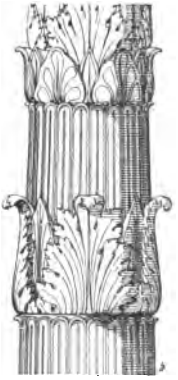


Fig. 62. Teil eines römischen Kandelaberschaftes.

Die Epochen und die Denkmäler. Erst mit der Einverleibung Griechenlands entstehen die typisch-römischen Formen und jene großartigen Bauten für die praktischen Zwecke, denen nicht nur in der gediegenen und glänzenden Ausgestaltung, sondern auch in den grandiosen, bis dahin unerhörten Raumschöpfungen die Macht und die Größe des weltbeherrschenden Volkes aufgeprägt ist. Und dadurch, daß dieses Volk mit seinen Gesetzbüchern auch seinen Stil hinaustrug in die äußersten Provinzen des gewaltigen Reiches, schuf es demselben jene Weltstellung, die nicht nur für die Kunst der Völker des Abendlands von grundlegender Bedeutung wurde, sondern auch einen bleibenden Einfluß erhielt auf die alten Kulturvölker des Orients.

Fig. 63. Römische Marmorvase.

In der ersten Epoche, von der Einverleibung Griechenlands bis zur Kaiserzeit (146—31 v. Chr.), entstehen die spezifisch italienischen Tempel mit unverkennbar griechischen Details (Tempel der Fortuna virilis, ionischer Pseudoperipteros; die Vestatempel zu Tivoli und zu Rom, Rundtempel mit 18 korinth. Säulen). Gleichzeitig erhält die römische Markt- und Gerichtshalle, die Basilika, ihre charakteristische Ausbildung. Dieselbe ist eine geräumige Halle von rechteckiger Grundform, deren Innenraum durch

zwei Säulenreihen parallel zur Längsachse in ein breites Mittelschiff und zwei schmale Seitenschiffe eingeteilt wird. An der einen Schmalseite ist der Eingang mit Portikus (Vorhalle), an der andern in einer halbkreisförmigen Nische die erhöhte Tribuna für den Gerichtshof (vergl. S. 68).

Der zweiten Epoche, Blütezeit (31 v. Chr. bis 260 n. Chr.), gehören die großartigen und glänzend ausgestatteten Bauwerke der römischen Kaiser an: das Pantheon (Fig. 52), das Kolosseum (eine elliptische Arena von trichterförmig aufsteigenden Sitzreihen und einem vierstöckigen Arkadenbau umgeben von 185 m Länge und 48 m Höhe), die zahlreichen Paläste, Theater, Thermen, Ehrensäulen, Triumphbogen, Prachtthore (in Trier die porta nigra) u. s. w., deren gewaltige Ueberreste uns heute noch mit bewunderndem Staunen erfüllen.

Die dritte Epoche, die Zeit des Niedergangs der römischen Kunst (260—476 n. Chr.), ist gekennzeichnet durch das wechselvolle Regiment der durch das Heer ein- und abgesetzten Imperatoren und den durch Gründung des Weltreichs geförderten Einfluß orientalischen Wesens. Die an und für sich so lebhafte Bauthätigkeit vermehrt die zahlreich vorhandenen Thermen, Paläste, Basiliken und dergl., verfällt aber in der Neigung für das äußerlich Pomphafte in ein willkürliches Formenspiel, welches immer mehr zunimmt und schließlich alle Merkmale des Verfalls in sich trägt. Nur in einer Beziehung entwickeln sich bemerkenswerte Neuerungen, dem Arkadenbau auf freitragenden Säulen in den Basiliken und der weiteren Ausgestaltung des Kuppelbaues. Diese Neuerungen aber in bedeutsamer Weise fortzubilden, dazu sind die nunmehr in die Kunstgeschichte eintretenden nordischen Völker berufen.

Der altchristliche und byzantinische Stil.

In der Zeit, in welcher das weltbeherrschende Rom, unter den Cäsaren auf der obersten Stufe der klassischen Kunstblüte angelangt, im Bewußtsein eigener Kraft und geistiger Ueberlegenheit über alle bisherigen Kultur-Nationen der Welt die großartigsten architektonischen Gedanken in wahrhaft staunenerregenden Bauwerken zum Ausdruck bringt und die römischen Baukünstler die heimischen Formen hinaustragen, soweit die römischen Legionen vordringen, entwickeln sich in aller Stille in der Centrale des großen Reiches die Uranfänge einer völlig neuen Kunst, die zwar noch zu bescheiden sind, um neben den prunkvollen Kaiserpaläsen in Betracht gezogen zu werden, aber als Grundlage der gesamten späteren Kirchenbaukunst, die über ein Jahrtausend zum Gipfelpunkt der architektonischen Thätigkeit wird, wichtig genug erscheinen, um auch hier wenigstens kurz erwähnt zu werden. Es ist dieses die mit dem Eindringen des Christentums allmählich sich bahnbrechende „altchristliche Kirchenbaukunst", welche zunächst die römischen Formen unmittelbar verwendet, dieselben aber bald mit neuem Inhalte erfüllt und, nachdem das Christentum zur staatlichen Anerkennung gelangt ist (unter Konstantin d. G. i. J. 313), nach und nach feste Normen gewinnt, die die Uebergangsstufe bilden zu der im 10. Jahrhundert beginnenden mittelalterlichen Kunst.

Das Christentum gab der Baukunst schon von vornherein eine wesentlich andere Richtung: Bisher sollte das Haus für die Gottesverehrung, der Tempel, nur die körperliche Gegenwart der Gottheit darstellen und erhielt daher lediglich im Aeußern und den Vorhallen künstlerischen Schmuck; nunmehr wird derselbe zum Versammlungsort der andächtigen Gemeinde, die ihr Gebet zum Himmel richtet, wodurch die Architek-

tur des Innern zur Geltung gelangt. Die Grundzüge derſelben zeigen ſich ſchon in den Wand- und Deckenmalereien der Katakomben, jener unterirdiſchen Gänge und Höhlen, die den erſten Chriſten als Begräbnisſtätten dienten, und in denen auch die erſten Gottesdienſte abgehalten wurden. Später, als ein Verbergen der religiöſen Uebungen nicht mehr notwendig wurde, wählte man hiefür das Atrium und den Verſammlungsſaal in den Häuſern der die chriſtliche Bewegung begünſtigenden Großen und ſchließlich die noch geräumigere römiſche Gerichts- und Markthalle,

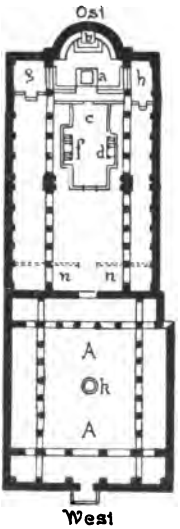


Fig. 64.
Grundriß der Baſilika San Clemente in Rom.

die Baſilika (ſ. S. 65), deren Raumanlage im allgemeinen entſprach, ſo daß ſie ſchließlich zum Vorbild wurde für die erſten chriſtlichen Kirchen. Dieſelbe enthält (Fig. 64) einen rechteckigen, von Säulenhallen umſtellten Hauptraum, der an der einen Schmalſeite den Eingang mit Portikus erhält, an der andern einen halbrunden Ausbau, Apſis, Tribuna, Concha oder Exedra genannt. Bei den Neubauten teilte man den Raum der Länge nach durch Säulenſtellungen in ein breiteres Mittelſchiff und zwei ſchmale Seitenſchiffe ein, gab denſelben die Richtung von Weſten nach Oſten und bildete die in der Achſe des Mittelſchiffes gegen Oſten liegende Apſis als Altartribüne beſonders aus. Auch die Seitenſchiffe ließ man bisweilen in

Absiden endigen (Fig. 65). Das Mittelschiff führte man bedeutend höher als die Seitenschiffe empor und legte über diesen Fenster an (Fig. 65). Die Apsis wird halbkugelförmig überwölbt; der übrige innere Raum erhält eine flache, oft in Felder (Kassetten) eingeteilte Holzdecke oder ein einfaches Holzdach mit im Innern sichtbaren, farbig verzierten Sparren. Später erstrebte man eine bedeutende Erweiterung des Innenraumes durch Einschiebung eines Querschiffs

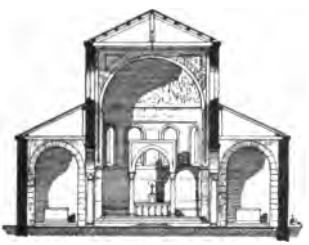


Fig. 65.
Querschnitt der Basilika zu Parenzo.

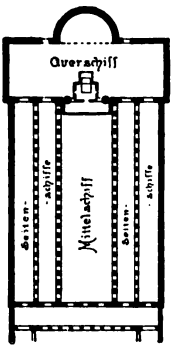


Fig. 66. Grundriß der Basilika St. Paul vor Rom. (IV. Jahrh.)

in der Breite und Höhe des Mittelschiffes zwischen Langhaus und Apsis (Fig. 66), welches die erhabene Bedeutung des Sanktuariums wirksam hervorhebt und zugleich die Form des lateinischen Kreuzes auch im Grundriß ausprägt. Der Abschluß des Langhauses von dem Querschiff wird alsdann durch den auf mächtigen Säulen (Fig. 65 und 66) ruhenden Triumphbogen gebildet, der den Sieg des Christentums über den Tod darstellt. Größere Basiliken erhalten vier Seitenschiffe (St. Paul in Rom u. a.). Das Bestreben, die Ba-

ſtiken über den Gräbern der Märtyrer zu erbauen, führte zur Anlage einer unterirdiſchen Gruftkirche, der Krypta, die ſpäter in der romaniſchen Epoche oft reich ausgebildet wird. Ueber derſelben wird der Altar errichtet, ein Tiſch (mensa) mit Reliquien von Heiligen unter einem von Säulen getragenen Baldachin (Ciborium), für die Abhaltung der hl. Meſſe und zur Aufnahme des Allerheiligſten.

Die **innere Anordnung** geht aus dem Grundriß Fig. 64 hervor, in welchem der durch Schranken vom Laienſchiff getrennte Raum bc das **Presbyterium** darſtellt, darin a der Altar, b der erhöhte Biſchofsſitz (Kathedra), c der Raum für die chorſingende Geiſtlichkeit, der auch dann den Namen Chor erhielt, zu beiden Seiten Ambonen, Kanzeln, die ſüdliche d für die Ableſung der Epiſtel (daher der Name Epiſtelſeite für das rechte Seitenſchiff), die nördliche f für die Ableſung der Evangelien (Evangelienſeite). Der Raum g, das Matronäum, war für die Frauen der vornehmen Stände, h, das Senatorium, für die Männer beſtimmt, während die davor liegenden Seitenſchiffe den übrigen Frauen bzw. Männern eingeräumt waren. Die Katechumenen und Büßenden durften den eigentlichen Gemeinderaum nicht betreten, ſondern blieben in dem Vorraum, Narthex, beim Eingang. Vor dieſem lag der von Säulenhallen umſchloſſene Vorhof (Atrium A) mit dem Reinigungsbrunnen (kantharus) im Mittelpunkte (k).

Türme hatten dieſe Baſiliken nicht, ein Glockenturm wurde ſpäter außerhalb des Gebäudes ohne Zuſammenhang mit dieſem errichtet (Fig. 67). Die **Architekturdetails** lehnen ſich unmittelbar an die römiſchen Formen an; die langen Schiffswände erhalten zunächſt den römiſchen Architrav mit Geſims; ſpäter werden die Säulen durch die charakte-

ristischen Rundbogen verbunden (Fig. 68), mit denen auch die Fenster abgeschlossen sind (Fig. 65 und 67). Die Bildnerei tritt ganz in den Hintergrund; die Malerei dagegen erhält ausgiebige Verwendung an den fast ganz mit biblischen Darstellungen geschmückten Wänden (Fig. 68). Die unter dem Einfluß der Mosaiktechnik steif und schematisch gezeichneten, aber mit lebhaften Farben gemalten Figuren treten auf dem die altchristliche Kunst kennzeichnenden Goldgrunde lebhaft hervor. Dazu kommen noch symbolische Darstellungen,

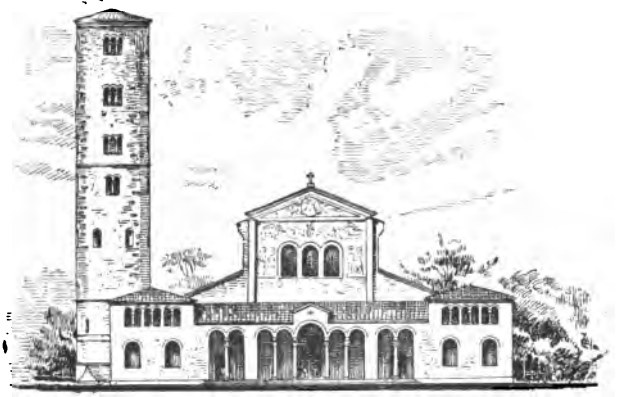


Fig. 67. Westansicht der Basilika San Apollinare b. Ravenna (504 n. Chr.).

Kreuz, Lamm, Weinstock, Tierformen, als Andeutung des Geheimnisvollen und Rätselhaften der christlichen Lehre, zum Teil als unmittelbare Darstellung biblischer Gleichnisse. Dieselben zeigen sich auch im Ornament (Fig. 69), das durch das Monogramm Christi eine neue Zuthat erhält, im übrigen aber noch ganz im Entwicklungsstadium liegt.

Das Aeußere der altchristlichen Basilika (Fig. 67) offenbart durch die schmucklose Einfachheit einen stillen, heiligen Ernst.

Mit der Teilung des großen römiſchen Reiches in ein weſt- und oſtrömiſches i. J. 395 und der Verlegung der Hauptreſidenz nach dem von Konſtantin d. Gr. an Stelle des alten Byzanz gegründeten Konſtantinopel wird dieſe Stadt zum Ausgangspunkt einer neuen Kunſtrichtung, die man allgemein die **byzantiniſche** nennt. Die Zuſtände, welche dieſe Kunſtrichtung ins Leben riefen, ſind gekennzeichnet durch das an römiſchen Traditionen zunächſt feſthaltende aber an überwiegend orientaliſchen Einflüſſen verweichlichende Hofleben, welches zwar einen üppigen, pomphaften Kultus entfaltet, ſchließlich aber durch das Feſthalten am Formenweſen zu völliger Erſtarrung führt. Die byzantiniſche Baukunſt iſt eine Fortentwickelung des römiſchen Kuppelbaues über einem

Fig. 68. Innenanſicht der Baſilika San Apollinare b. Ravenna.

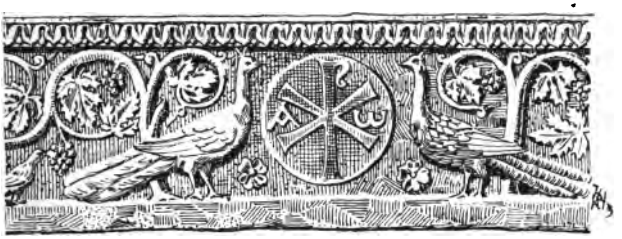


Fig. 69.
Altchriſtl. Ornament (aus Claſſe bei Ravenna).

kreisrunden, quadratiſchen oder polygonalen Grundriß, der in den Grabkapellen und Baptiſterien (Taufkapellen) ſeine Grundform zeigt; ſie iſt alſo charakteriſiert durch den **Centralbau.** Ueber einem meiſt quadratiſchen Raum erhebt ſich, von vier mächtigen, durch gewaltige Bogen untereinander verbundenen Pfeilern getragen, eine Hauptkuppel, ruhend auf einem kreisrunden Geſimskranz, zu welchem die Ecken durch ſphäriſche Gewölbezwickel (Pendentifs) überführt ſind (Fig. 71 und 73). An die vier offenen Bogen ſchließen ſich mit

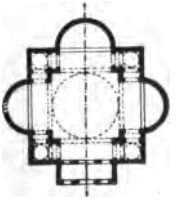


Fig. 70.
Grundriß-Schema der byzant. Kirche.

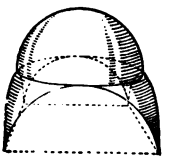


Fig. 71.
Schema der byzantin. Kuppelwölbung.

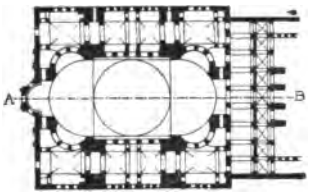


Fig. 72. Grundriß der Sophienkirche zu Konſtantinopel.

Tonnengewölben überdeckte Seitenabteilungen an, ſo daß der innere Raum im Grundriß die Form des gleicharmigen griechiſchen Kreuzes bildet (Fig. 70). Eine Hauptachſe iſt markiert durch die Vorhalle und den Haupteingang mit Portikus und die gegenüberliegende Altartribüne. Zwei weitere Tribünen bilden die Endigungen der beiden andern Seitenabteilungen. Durch Anordnung von Eckräumen mit kleinen Kuppeln vervollſtändigt ſich wieder im Aeußern die quadratiſche Grundform. Einen beſonderen Triumph feiert die byzantiniſche Kunſt in der 530—537 unter Kaiſer Juſtinian erbauten, in konſtruktiver wie dekorativer Hinſicht gleich intereſſanten Sophienkirche zu Konſtantinopel (Fig. 72 und 73), welche eine Annäherung an das Syſtem der Baſilika dadurch

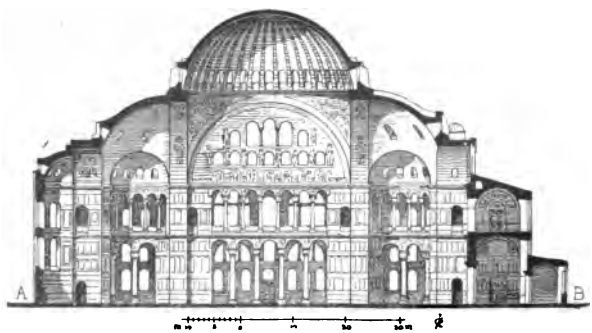


Fig. 73. Sophienkirche zu Konſtantinopel (530—537).
(Längenſchnitt A-B vom Grundriß Fig. 72.)

erreicht, daß unter die zur Hauptachse parallelen Bögen zierlich gehaltene Säulenarkaden in mehreren Geschossen übereinandergestellt sind und dadurch gewissermaßen zwei Schiffswände entstehen, die den Gesamtraum in ein Hauptschiff und zwei Querschiffe einteilen. Die Details zeigen eine Uebernahme der griechischen und römischen Formen, die aber an Schärfe der Profilierung und Ausladung der Gesimse immer mehr

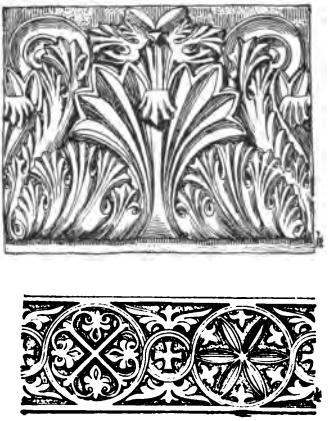


Fig. 74. Byzantin. Ornamente von der Sophienkirche zu Konstantinopel.

verlieren. Auch das Ornament zeigt eine allmähliche Umwandlung aus dem griechischen und römischen Akanthusblatt, bis es nach und nach zum geometrischen Flächenmuster herabsinkt (Fig. 74). Eine Eigentümlichkeit bildet sich an den Säulenkapitälen aus, indem eine unmittelbare Erweiterung der kreisrunden Unterfläche auf die quadratische Oberfläche stattfindet (s. Fig. 75). Auf denselben ruht ein Kämpfer von der Form eines nach oben sich erweiternden

Fig. 75. Byzant. altchriſtliches Kapitäl von Ravenna (530).

Pyramidenſtumpfes. Dieſe Kapitälform iſt an den altchriſtlichen Kirchenbauten in der Nebenreſidenz Ravenna beſonders charakteriſtiſch durchgebildet.

Das Innere der byzantiniſchen Kirche iſt äußerſt prunkvoll mit koſtbaren Marmorplatten, Moſaiken und edlen Steinſorten und Malereien auf Goldgrund ausgeſtattet. Das Aeußere iſt im Ganzen durch die Kuppeln und meiſt ebenen Terraſſen als Decken charakteriſiert; die Halbkreislinie (Kreisſegment) tritt als freier Abſchluß der Außenwände neu in die Erſcheinung (Fig. 76).

Fig 76. Theotokoskirche zu Konſtantinopel.

Die byzantinische Kirchenbaukunst übte im 6. 7. und 8. Jahrhundert starken Einfluß aus auf die Bauwerke in Venedig, Ravenna, der Lombardei, Südfrankreich, Sizilien, ja selbst in Deutschland (Münster zu Aachen, erbaut 796—804 von Karl d. Gr.), ist aber heute nur noch in den Ländern der griechischen Kirche im allgemeinen maßgebend. In Rußland erhält der byzantinische Stil durch asiatische Einflüsse ein eigentümliches Gepräge, das hauptsächlich durch die Häufung phantastischer Kirchenkuppeln charakterisiert ist

Kirchen-Kuppeln aus Jaroslaw.

Fig. 77.

(Fig. 77) und in der Holzarchitektur manche interessante Bildungen aufweist, jedoch im allgemeinen zu keiner künstlerischen Bedeutung gelangt ist. Im Norden Italiens, insbesondere in der Nebenresidenz Ravenna, geht aber aus dem gewaltigen Ringen der kraftvollen nordischen Völker mit den römischen, altchristlichen und byzantinischen Ueberlieferungen gegen Ende

des Jahrtausends eine ganz neue Stilrichtung hervor, die wir später als die romanische kennen lernen.

Der Stil des Islam.

Fig. 78. Minaret zu Delhi.

Als 600 Jahre nach Christus Mohamed die nomadischen Stämme Arabiens zu einem mächtigen Volke vereinigte, das seine Religion mit erstaunlicher Schnelligkeit im Morgenlande ausbreitete und schließlich ein Reich beherrschte, größer als das Alexanders des Großen und der römischen Cäsaren, da begann mit der neuen Lehre und Kulturanschauung auch ein neuer Kunststil sich zu entwickeln, der nicht ohne Einfluß auf die abendländischen christlichen Bauwerke geblieben ist, sich rasch und eigentümlich ausbildete und deshalb auch hier besonderes Interesse bietet. Die Entfaltung desselben knüpft sich an die Bauten für die religiösen Bedürfnisse, die **Moscheen**, die in ihrer Anlage und Ausstattung vielfach an das christliche Gotteshaus erinnern.

Eine typische Grundrißform hat sich für die Moscheen nicht ausgebildet; immer aber findet sich ein quadratischer Vorhof mit dem Reinigungsbrunnen, eine geräumige Halle für die Betenden (Mihrab) und, an dieselbe anschließend, ein besonders heiliger nischenartiger oder kapellenartiger Raum,

der Kiblah, für die Aufbewahrung des Koran. Derselbe ist mit der Hauptachse des Gebäudes immer gegen Mekka gerichtet. Schlanke Türmchen, die Minarets, von denen aus der Muezzin die Gebetsstunden verkündet, vervollständigen die Anlage*) (Fig. 78).

In der inneren Raumentwickelung konnte die Baukunst des Islam bei dem unsteten Sinn der Nomadenvölker eine konstruktive Fortbildung nicht gewinnen; dagegen führte der

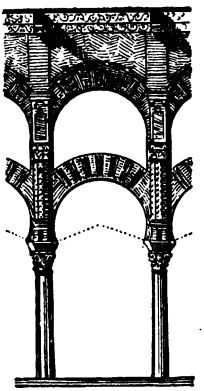


Fig. 79a.
Arkadenwand von Cordova.

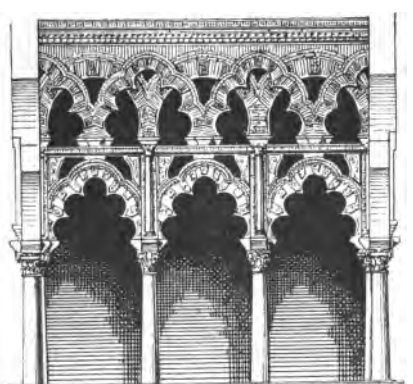


Fig. 79b. Arkadenwand von Cordova.

*) Die Anordnung folgt entweder dem byzantinischen Centralbau oder, namentlich im Abendlande, der altchristlichen Basilika unter Verwendung von vielen gleichhohen Schiffen: der Mihrab ist fast immer mit einer prächtig ausgebildeten Kuppel überwölbt.

ausgesprochene schöpferische Formensinn und die reiche orientalische Phantasie der Araber zu höchst originellen, hauptsächlich dekorativen Bildungen. Aus dem römischen Rundbogen entstehen der überhöhte Rundbogen, der Spitz-, Hufeisen-, Kiel-, Kleeblatt- und Zackenbogen (Fig. 79). Dieselben sind geradezu willkürlich neben

Fig. 80.
Maurisches Kapitäl
(Alhambra).

Fig. 81.
Stalaktiten-Kapitäl
(aus Kairo).

und übereinander angeordnet. Die Bogen ruhen auf dünnen (an die Zeltstangen der Wüstenbewohner erinnernden) Säulen (Fig. 79 und 84) mit einer aus mehreren Ringen gebildeten Basis, oft auch ohne jede Fußung und mit hohem vielgestaltigem Kapitäl, von dem die Fig. 80 und 81 oft wiederkehrende Formen darstellen. Der Hufeisenbogen verlangt eine starke Ausladung des Abakus oder die Anordnung eines besonderen Kämpfers. Auf demselben stehen bisweilen

Wandpfeiler, die wieder andersgebildete Bogen tragen, und zwiſchen beiden ſind, gewiſſermaßen zur Uebertragung des ornamentalen Prinzips auch auf die Wandflächen im Großen, Zierbogen eingeſchoben, ſo daß ein wunderbar üppiger Arkadenbau entſteht (Fig. 79).

Dieſe Arkadenwände tragen die Ueberdeckung, für welche die altchriſtliche Holzdecke neben der byzantiniſchen Kuppel verwendet wird. Ganz neu erſcheint das der islamitiſchen Kunſt ausſchließlich angehörende und ſie am deutlichſten charakteriſierende Stalaktitengewölbe, eine An- und Uebereinanderreihung kleiner Kuppel- und Gewölbezwickelchen mit zum Teil herabhängenden Spitzen als künſtliche Nachbildung der Tropfſteingrotten (in der Regel konſtruiert aus Holz und Stuck, an Balken oder Kuppeln befeſtigt Fig. 82). Da der Koran die bildliche Darſtellung des Menſchen verbietet, hat der Islam faſt keine Plaſtik; auch alle kräftigen architektoniſchen Gliederungen ſind vermieden. Dadurch wird auch das Aeußere einfach und nüchtern, um ſo reicher und prunkvoller aber das Innere. Die ſämtlichen Wandflächen erſcheinen in überaus reichen, farbenprächtigen Wandverzierungen wie von reich durchwirkten Teppichen verhängt; durch friesartige Bänder erhalten dieſelben Einteilung, Umrahmung und Abſchluß. Die Verzierungen ſelbſt ſind entweder ganz flache Reliefs oder nur

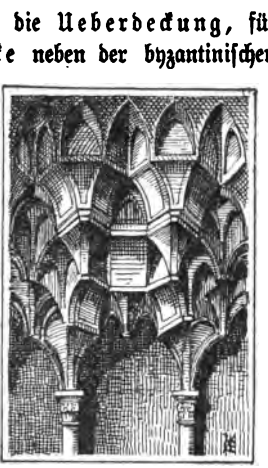


Fig. 82. Stalaktitengewölbe.

gemalt. In der Kompoſition derſelben, in der Ornamentation, entwickeln die Araber eine geradezu unerſchöpfliche Phantaſie. Außer rein geometriſchen Flächenmuſtern verwenden ſie als Motive für ihre Ornamente, Arabesken genannt, hauptſächlich Farnkräuter, Pinienzapfen, Granatäpfel und Schlingpflanzen, die ſtets ſehr ſtreng ſtiliſiert und ſchematiſiert auf ſchwanken, rankenartigen Stielen ſich nach allen Richtungen hin durchkreuzen und überdecken und als zuſammenhängende Pflanzenverſchlingungen das geometriſche Grundnetz in äußerſt ſinniger und peinlich abgewogener Weiſe durchziehen, jedes Zwickelchen ſorgfältig ausfüllend (Fig. 83). Dazu treten noch, der Symbolik der mohamedaniſchen Lehre entſprechend, die Schriftzüge der kufiſchen und ſpäter der Kurſiv-Schrift, die als kühn umgearbeitete ornamentale Elemente namentlich auf den Einfaſſungen der Felder und als Füllungsmotive Verwendung finden. Immer ſteht der Flächenraum der Ornamente in vollkommenſtem Ebenmaß zur Grundfläche; nirgends findet ſich eine leere und nirgends eine überladene Stelle. Dabei ſind die Maſſen äußerſt geſchickt auf der Fläche verteilt, ſo daß auf den erſten Blick die Hauptzüge, wenn man näher tritt, die Einzelformen und erſt bei genauerer Beſichtigung die Feinheit und zarte Ausführung dieſer ſonderbar durchſchlungenen wunderlichen Verwickelungen zur Erſcheinung kommen. Dadurch wird in Verbindung mit dem leuchtenden, meiſt in Gold und ſehr ſatten Farbentönen gehaltenen Kolorit eine geradezu blendende, zauberhafte Wirkung erzielt, die in Bezug auf Pracht und Reichtum in der Flächendekoration von keiner andern Kunſtepoche auch nur annähernd erreicht wird.

Auch das Kunſtgewerbe erfreute ſich überall da, wo die Mauren zur Herrſchaft gelangten, eifriger Pflege; ins-

Fig. 83. Mauriſche Ornamente.

Fig. 84. Kiosk in Gezire (Aegypten).

beſondere wurde die Thonbearbeitung (Majolica), Seidenweberei und Waffenſchmiedekunſt zu hoher Blüte gebracht.

Da die islamitiſche Kunſt nicht eine aus ſich organiſch herausentwickelte, ſondern mehr eine im dekorativen Gebiet ſich bewegende ſchmuckreiche und glänzende Bauweiſe darſtellt, die die vorhandenen Bauformen hauptſächlich im Innern umgeſtaltet, zeigt ſie in den verſchiedenen Ländern einen verſchiedenen Charakter. In Arabien, Paläſtina und Syrien kennzeichnen die Bauwerke noch das frühere Stadium mauriſcher Kunſt; in Aegypten tragen ſie in der ſtrengeren,

monumentaleren und großartigeren Anlage und Ausgestaltung, namentlich der Bauten in Kairo, das Gepräge des ernsten ägyptischen Volksgeistes (Fig. 84). In Spanien aber, wo sich unter der Herrschaft der Araber (vom 8.—15. Jahrhundert) eine hohe Kultur entwickelte, steigert sich bei dem romantischen Sinn des Volkes und durch die Berührung mit dem abendländischen Rittertum die maurische Kunst in den Bauten der Residenz Cordova zu einer unvergleichlichen, märchenhaften Pracht, die in der im 13. und 14. Jahrhundert erbauten Alhambra (Fürstenpalais) zu Granada, einem der größten Bauwunder der Welt, ihren höchsten Glanzpunkt erreicht. Persien entwickelte schon im 8. Jahrhundert (unter Harun al Raschid) eine rege Bauthätigkeit, die später, im 16. Jahrhundert, zu Ispahan zu besonderer Bedeutung gelangte. Eine eigenartige Fortbildung erhält die maurische Kunst im 13. und 14. Jahrhundert in Indien durch Aufnahme des konstruktiven Prinzips, reichen und monumental gehaltenen Fassadenbau und Einfügung figürlichen Schmuckes in das Ornament. Eine Reihe ganz hervorragender Prachtbauten zu Delhi und Agra verdanken derselben ihre Entstehung. In Europa bezeichnet die Eroberung Konstantinopels durch die Türken (1453) und die Gründung eines mohamedanischen Reiches in der Türkei einen Wendepunkt in der ebenso reichen wie vielgestaltigen maurischen Kultur. Die byzantinischen Kirchen (auch die Sophienkirche) wurden zu Moscheen umgewandelt und bleiben für die ferneren Bauten vorbildlich. Die reiche orientalische Ausschmückung mit leuchtenden Arabesken, im Aeußern die Form des mit einer imposanten Kuppel überspannten, von schlanken Minarets zierlich flankierten Zentralbaues geben fortan die Hauptsignatur des islamitischen Gotteshauses.

Der romaniſche Stil.

Als das alte römiſche Reich ſeiner Auflöſung entgegenging, da kam mit ihm auch die einſt ſo blühende römiſche Kunſt zu Fall. Der Fall der antiken Welt bedeutet aber nicht den Untergang eines einzelnen Volkes, ſondern den Sturz einer ganzen Weltanſchauung. Das Leben bedurfte eines neuen Fundaments, einer neuen Grundlage, und da trat denn das Chriſtentum ein, die ungeheure Lücke geiſtigen Bewußtſeins auszufüllen, und deshalb mußte mit dem Chriſtentum eine neue Zeit in das geſamte Kulturleben kommen und als künſtleriſche Sprache eine Anſchauung, ein Stil entſtehen, der ſchließlich mit dem alten ſo gut wie nichts mehr gemein hatte.

Allein dieſe Entwickelung konnte nur ſehr langſam und ſehr allmählich vor ſich gehen. Zwar war Karl der Große, der auf den Trümmern des alten weſtrömiſchen Reiches ein neues Frankenreich errichtete, welches faſt das geſamte Abendland vom Mittelländiſchen Meer bis zur Nordſee, vom atlantiſchen Ocean bis Ungarn umfaßte, eifrig beſtrebt, Kunſt und Wiſſenſchaft zu pflegen, die Reſte antiker Kultur zu ſammeln und mit neuem Inhalte zu erfüllen. Allein er konnte nur die Bauthätigkeit an und für ſich in ſeinen Palaſt-, Kloſter- und Kirchenbauten zu einer gewiſſen Blüte bringen, aber keine vollſtändig neue Kunſtrichtung gewinnen, da dieſelbe unmittelbar aus den antiken Formen heraus entwickelt war, die in dem Herzen ſeines Reiches, in Germanien, nicht dauernd zur Geltung kommen konnten, weil ſie für die Deutſchen eine fremde, angenommene Sache bildeten, die mit der Urſprünglichkeit und Friſche ihrer Kraft nicht in Einklang zu bringen war. Dazu kam, daß die chriſtlichen Anſchauungen noch zu ſehr mit den heidniſchen

Ueberlieferungen zu kämpfen hatten, so daß auch das Christentum bei den einzelnen sehr ungleichartigen Nationalitäten des großen Reiches nur sehr langsam festen Fuß fassen konnte. Es hat fast 200 Jahre gedauert, bis der von Karl dem Großen gestreute Samen seine Früchte zeitigen konnte, als nach einer Zeit wilder Verwirrung und Kämpfe neue Staaten sich gebildet hatten und das Reich in den glanzvollen Zeiten der sächsischen Kaiser eine innere Festigkeit und einen Höhepunkt der Macht erlangte, wie er später nicht wieder erreicht wurde. Durch das Christentum, welches das ganze Leben mit einer völlig neuen, von dem Altertum grundverschiedenen Auffassung durchdrang, traten alle Nationen in ein gemeinsames Verhältnis gleichartiger Kulturthätigkeit, die sich in Sitte und Kunstform lebenskräftig ausgestaltete und jene Epoche begründete, die wir die romanische nennen und welche in den nordischen Ländern, hauptsächlich in Deutschland, zur vollen Entwicklung gelangt ist. Man folgte bei dieser Benennung dem Beispiel der Sprachwissenschaft, die ja auch jene Sprachen als die „romanischen" bezeichnet, welche sich aus der römischen entwickelt haben. Wenn auch die Anfänge dieser romanischen Kunst ziemlich früh zurückreichen und ihre Grundtypen schon in den Bauten der Ostgoten, Longobarden und Merovinger gefunden werden, so sind die Bauweisen dieser Völker und der Karolinger doch nur als Vorstufen zu betrachten. Erst um das Jahr 900 n. Chr. etwa zeigt sich ein energischer Trieb nach gänzlich neuer Umgestaltung der römischen Bauformen und völligem Bruch mit den römischen Ueberlieferungen, so daß wir auf diese Zeit den Beginn der romanischen Bauperiode festsetzen können. Von dieser Zeit an wird die Kunst fast ausschließlich eine kirchliche nicht nur deshalb, weil sie in erster Reihe berufen war, die

Stätten des Gottesdienſtes zu ſchmücken, ſondern auch deshalb, weil die Klöſter die Heimſtätten der Kunſt wurden und die Künſtler aus dem Laienſtande ſich den geiſtlichen Genoſſenſchaften anſchloſſen, bei denen allein in ſtürmiſchen Zeiten die Künſte Schutz und Pflege fanden. Die bedeutſamſte Umänderung der altchriſtlichen Kunſt zeigt ſich in der

Grundrißentwickelung. Man verließ die rechteckige Grundform der altchriſtlichen Baſilika und gab dem Grundriß, um ſchon hierin das chriſtliche Prinzip zum Ausdruck zu bringen, die Form eines lateiniſchen Kreuzes, deſſen Längsachſe die Richtung von Weſten nach Oſten erhielt. Die Anordnung dieſer Kreuzform geſchah in der Weiſe, daß man zunächſt nach der Breite, die das Hauptſchiff erhalten ſollte, einen quadratiſchen Raum anlegte, die Vierung, durch welche die Mitte des Gebäudes beſtimmt wird; drei ſolche Quadrate wurden alsdann gegen Weſten, je eines gegen Norden und Süden und eines gegen Oſten angelegt. Dieſes letztere Quadrat ſchloß alsdann in einem Halbkreis, der Apſis (ſiehe Figur 85). Die drei gegen Weſten gerichteten Quadrate beſtimmen alsdann den Raum für das Mittelſchiff, die von Norden nach Süden gerichteten das Querſchiff und das gegen Oſten gerichtete mit der Apſis den Chor, welcher den Hochaltar aufnehmen ſoll. Die Durchkreuzung von Mittelſchiff und Querſchiff, die nicht nur gleiche Breite, ſondern auch gleiche Höhe erhalten, wird durch eine Kuppel über der Vierung deutlich ausgeſprochen. Der innere Raum der Kirche wird noch durch die beiden Seitenſchiffe (Abſeiten) erweitert, die zu beiden Seiten des Mittelſchiffs an-

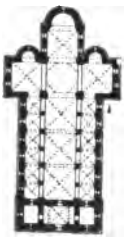


Fig. 85. Roman. Normalgrundriß (Kirche zu Hecklingen).

geordnet sind und die halbe Breite und Höhe desselben erhalten, getrennt von diesem durch je eine Säulen- oder Pfeilerreihe. Das Mittelschiff und die beiden Seitenschiffe bilden zusammen das Langhaus.

Bei den größeren romanischen Kirchen wurde der Raum unter dem Chor und dem Querschiff überwölbt auf zwei Säulen- oder Pfeilerreihen mit Apsis gegen Osten und so eine Unterkirche oder Gruftkirche, die Krypta, erstellt zur Ruhestätte für die Bischöfe, Aebte und Stifter, die durch Treppen von den Seitenschiffen oder dem Querschiff aus ihren Zugang erhielt. Der Chor wurde dadurch um mehrere Treppen erhöht und erhielt den Namen hoher Chor oder Presbyterium d. i. Raum für die Geistlichkeit, der von dem für die Laien bestimmten Raum durch die Treppenanlage getrennt ward (Fig. 86).

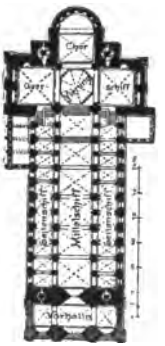


Fig. 86. Grundriß des Doms zu Speier.

Bei dieser Grundform für die romanischen Basiliken blieb man jedoch nicht stehen; man bildete dieselbe nach und nach weiter und schließlich ungewöhnlich reich aus. Man ließ z. B. auch die Seitenschiffe in Apsiden endigen, setzte dieselben auf den Ostseiten des Querschiffs fort (Nebenchöre) und umgab den ganzen Chor mit einem äußerst wirkungsvollen Kapellenkranz. Ferner ordnete man auch oft zwei Querschiffe und Chöre an mit Apsiden oder errichtete an der Westseite des Langhauses eine Vorhalle, das sg. Paradies (Fig. 86).

Eine beſonders wichtige Neuerung bildet noch die Einfügung der Türme in den Organismus des Baues. Außer dem meiſt achteckigen Kuppelturm über der Vierung erheben ſich an der Weſtſeite des Langhauſes als Abſchluß der Seitenſchiffe zwei hohe Türme, die Weſt- oder Glockentürme, häufig auch zu beiden Seiten des Chors in den Ecken des Querſchiffs zwei kleinere Oſttürme. Dieſe Türme haben meiſt quadratiſche Grundform, die oben oft in ein Achteck übergeht; bei einigen Kirchen (z. B. dem Dom in Worms) ſind ſie rund (Fig. 90 und 92).

Die innere Raumentwickelung lehnt ſich zunächſt an die der Baſilika an. Als Träger der die Seitenſchiffe von dem Mittelſchiff trennenden Arkaden verwendete man nicht mehr ausſchließlich Säulen, ſondern auch Pfeiler, manchmal Säulen und Pfeiler abwechſelnd. Um das Himmelanſtrebende durch vollkommenere Wirkung nach oben beſſer zum Ausdruck zu bringen, vermied man allmählich die flache Holzdecke der Baſilika und ſetzte an deren Stelle die gewölbten Decken, durch welche die flache Decke zunächſt (der leichteren Ausführbarkeit wegen) im Chor und in den Seitenſchiffen, zuletzt auch im Quer- und Mittelſchiff verdrängt wurde. Dieſe Ueberwölbung beginnt in der Mitte des 11. Jahrhunderts. Mit ihr fängt auch der Pfeiler an, reicher gegliedert zu werden; man führte die Hauptpfeiler hinauf bis zur Fußlinie des Deckengewölbes und ſetzte auch über dieſe hinaus die Bewegung fort, indem man die Gewölbe ſelbſt mit pfeilerartig vorſpringenden Verſtärkungen verſah, den Gewölbegurten (Fig. 87 u. 88). Auf dieſe Weiſe wurden zunächſt die einander gegenüberliegenden Pfeiler durch Bögen verbunden, welche quer zur Längsachſe des Gebäudes ſtehen und Quergurten genannt werden. Durch dieſe wurde auch im Mittel-

ſchiff die quadratiſche Einteilung der Grundrißfläche auf die Decke übertragen. Auch der Länge nach verband man die Pfeiler untereinander durch die an den Wänden hinlaufenden Längengurten (Fig. 87 u. 89). Um dem konſtruktiven Prinzip noch weiter zu folgen, verband man ſpäter die Pfeiler auch noch in der Richtung der Diagonalen der quadratiſchen Grundflächen durch ſchwächere Gurten, die Gewölberippen, die ſich in der Mitte kreuzen und davon den Namen Kreuzrippen erhielten (ſ. Fig. 89). Zwiſchen die Rippen und Gurten wurden alsdann die Gewölbekappen (Gewölbefelder) eingeſetzt. Die Art dieſer Einwölbung nennt man Kreuzgewölbe.

Die Gewölbe mit Kreuzrippen gehören der zweiten Hälfte der romaniſchen Bauperiode an; bei früheren Bauwerken, z. B. dem Dom zu Speier, ſchneiden ſich die Gewölbekappen in ſcharfen Kanten, den Gratlinien, weshalb dieſe Kreuzgewölbe Gratgewölbe, jene Rippengewölbe genannt werden (Vergl. Fig. 87, 88 und 89).

Da die quadratiſche Grundform für die Einwölbung die geeignetſte iſt, ſo teilte man auch die Decken der Seitenſchiffe in quadratiſche Felder (Fig 85), von denen alſo, da die Seitenſchiffe

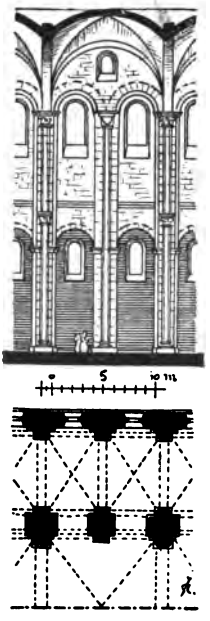


Fig. 87. Rom. Gewölbeſyſtem (vom Dom zu Speier).

Fig. 88. Rom. Gewölbebildung.

nur die halbe Breite des Mittelſchiffs haben, je zwei Felder auf ein Feld des Mittelſchiffs kommen, und wölbte dann die Seitenſchiffe in der gleichen Weiſe ein. Dadurch wurde zwiſchen je zwei Pfeilern der Gewölbegurten des Mittelſchiffs ein weit ſchwächerer Pfeiler notwendig, wodurch eine gefällige Wechſelwirkung in den Maſſen erzielt wird.

Das durch die Gewölbegurten verkörperte tragende Motiv wurde ſchon im Pfeiler nach ſtreng abgewogenen Verhältniſſen entſprechend vorbereitet, die Gurten alſo gewiſſermaßen im Pfeiler nach unten fortgeſetzt (Fig. 88); dieſelben erhalten deshalb auch nach und nach in ihrem Querſchnitt eine reiche Gliederung (ſ. Fig. 99). Beſonders ſtark ſind die Pfeiler der Vierung (Fig. 85 und 86) und dem entſprechend die ſie verbindenden Quergurten angelegt, die uns hier als Triumphbogen erſcheinen. Die über der Vierung als der Durchſchneidung des Langhauſes mit dem Querſchiff errichtete Kuppel ſtellt auch äußerlich den Gipfelpunkt der durch die Gewölbe bewirkten Kräfte und die höchſte Ausbildung des inneren Raumes dar. Die Kuppel erſcheint uns aber nicht in der einfachen Kugelform der byzantiniſchen

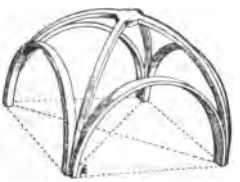


Fig. 89. Kreuzrippengewölbe-Konſtruktion.

Fig. 90. Der Dom zu Worms.

Kunſt, ſondern ſie iſt in der Regel den Kreuzgewölben entſprechend gegliedert durch Gewölberippen, die oben in einem Kranz oder Schlußſtein zuſammengefaßt ſind (Fig. 91). In gleicher Weiſe geſchieht die Einwölbung der beiden Flügel des Querſchiffs und des Chors. Eine eigenartige Erſcheinung iſt der in einigen größeren Kirchen vorhandene Lettner, d. i. eine reichgeſchmückte mit Gallerie verſehene Wand zwiſchen dem Presbyterium und dem übrigen Raum mit ſchmalen Durchgangsthüren.

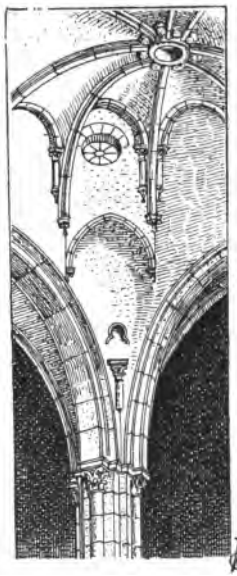


Fig. 91.
Spätrom. Kuppelbildung (Kirche zu Gelnhauſen).

Die Entwickelung der äußern Formen zeigt den eminenten Fortſchritt gegenüber der altchriſtlichen Baukunſt vor allem in der Anlage und Ausgeſtaltung der Türme. Wenn dieſelben auch zunächſt eine ſtatiſche Aufgabe zu erfüllen haben, indem ſie den in den Decken des Langhauſes erzeugten ſtarken Gewölbeſchub aufnehmen, ſo iſt in der Anordnung derſelben wie in der der Chöre zweifellos das maleriſche Prinzip ganz beſonders berückſichtigt (Fig. 90). Dasſelbe iſt als ein urgermaniſches Motiv zu bezeichnen. Die Türme ſteigen in mehreren Etagen auf, die durch Gurtgeſimſe und Friese getrennt ſind, und endigen meiſtens in einem maſſiven Helm

von der Form einer 8ſeitigen Pyramide, an die ſich über den einzelnen Turmflächen kleine Giebel anſchließen (Fig. 92); bisweilen ſind die Turmhelme aus Holz konſtruiert mit Ziegel- oder Schieferdeckung. Der Giebel tritt überhaupt als neues architektoniſches Element in den Formenkreis ein, das Langhaus und Querſchiff, ſowie die Seitenſchiffe jeweils in der Richtung ihrer Längsachſe abſchließend, dort das Satteldach, hier die beiden Pultdächer auch in der Faſſade andeutend. Die Dächer ſelbſt ſind anfänglich niedrig, erreichen etwa in der Mitte der Epoche die Neigung des Winkeldachs, werden aber ſpäter immer höher und ſteiler angelegt. Die Dächer der Seitenſchiffe lehnen ſich pultartig an die von den Pfeilern getragenen Langwände des Mittelſchiffs an, welches erheblich über die niedrigeren Seitenſchiffe hervorragt.

Um den ganzen Bau läuft ein Fußgeſims (Sockel), gewöhnlich profiliert wie die attiſche Baſis. Die äußeren Mauerflächen tragen in der Regel in der Höhe der inneren Decken horizontale Geſimſe oder Frieſe und ſind nach oben durch ein Hauptgeſims, welches auch an den ſchrägen Giebelkanten hinaufgeführt iſt, abgeſchloſſen (Fig. 92). Um die langen Mauerflächen auch durch eine vertikale Gliederung zu beleben, werden an den Ecken und in beſtimmten Abſtänden, namentlich da, wo die inneren Wandpfeiler liegen, ſchmale pfeilerartige Mauerverſtärkungen angeordnet, die Liſenen (auch Leſinen oder Laſchenen genannt), die unten auf dem Sockel oder einem Geſims aufſtehen und oben in dem Rundbogenfries endigen, d. i. eine Reihe kleiner Rundbogen, durch welche die Liſenen verbunden ſind (Fig. 92 u. 102). Dieſe Rundbogenfrieſe ziehen ſich faſt unter allen Geſimſen hin und bilden ein Hauptcharakteriſtikum des romaniſchen Stils. Nicht ſelten erhalten die Chöre und Türme, um eine reichere Wirkung zu

Fig. 92. Dom zu Speier. Choransicht.

erzielen, eine arkadenartige Mauerverblendung, indem die Liſenen zu Wandpfeilern oder Halbſäulen umgebildet werden, die oben durch größere Rundbogen miteinander verbunden ſind (Fig. 92). Bei den größeren romaniſchen Bauten läuft unter dem Dache eine Galerie hin, d. i. ein ſchmaler Laufgang, gebildet aus Arkaden auf Zwergſäulen. Dieſe Galerie verleiht den Bauten ein ungemein maleriſches Ausſehen. Sie findet ſich am Rhein beſonders häufig und iſt namentlich an den Domen zu Worms und Speier wunderſchön durchgebildet (Fig. 90 u. 92). Die zwiſchen den Liſenen liegenden Mauerflächen erſcheinen als vertiefte Felder. In denſelben ſind die Fenſter angebracht. Dieſe ſind verhältnismäßig klein, liegen in der Mitte der Mauern, die ſich nach außen und innen bedeutend erweitern, und ſind oben immer durch einen Rundbogen abgeſchloſſen. Oft ſind auch zwei oder mehrere Fenſter in einer einzigen Mauerdurchbrechung angeordnet mit Arkaden auf einfachen oder gekuppelten Zwergſäulen.

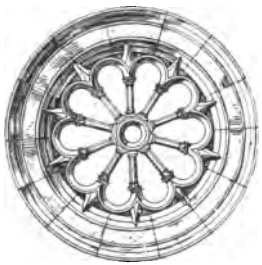


Fig. 93. Radfenſter in der Kirche zu Trebitſch.

Eine neue Erſcheinung bilden die Radfenſter, d. ſ. kreisrunde Fenſter von größerem Durchmeſſer mit innerem kranzartigem Rundbogenfries, der von kleinen, radial auf einem innern Schlußſtein vereinigten Säulchen verſpannt wird (Fig. 93); ſie ſchmücken meiſtens die Giebel des Hauptſchiffs und Querſchiffs.

Zum Innern der Kirche führen mehrere Eingangs-

thüren; das Hauptportal befindet sich in der Regel an der Westseite, also der Stirnfassade des Hauptschiffes; kleinere Portale führen in die Seitenschiffe oder die Flügel des Querschiffs. Die Portalöffnungen liegen, wie die Fenster, in der Mitte der Mauern, erweitern sich nach außen und innen bedeutend und endigen oben immer in einem Rundbogen (Fig. 94). In der späteren Zeit erhalten die Thüren selbst rechteckige Umrisse; das über denselben befindliche Bogenfeld (Tympanon) erhält dann immer einen reichen bildnerischen Schmuck. Hinsichtlich der Gruppierung des Ganzen wie der Einzelheiten wird stets das Gleichgewicht der Massen und Formen streng eingehalten, und in der Anordnung der Thüren und Fenster ist die Symmetrie Grundgesetz. Wenn eine Abweichung von der regelmäßigen Achsenteilung vorhanden ist, so war dies stets durch einen ganz besonderen Grund geboten (bei Profanbauten z. B. Sehen nach bestimmten Punkten, bei Burgen die Möglichkeit besserer Bewachung und Verteidigung und dergl.)

Die Architektur-Details zeigen eine erhebliche Abweichung von der Antike schon in der Form der Säulen. Die romanische Säule ist im allgemeinen stämmiger als die der Antike, was wohl auf die Verwendung des weniger tragfähigen Materials zurückzuführen ist. Aber auch abgesehen davon wird in den Säulenverhältnissen keine bestimmte Norm eingehalten. Neben sehr gedrungenen sehen wir ungewöhnlich schlanke Säulen, namentlich Halbsäulen, sog. Wanddienste, die oft auf halber Höhe durch einen profilierten Ring unterbrochen werden, der das Zusammenfassen der Kraft prächtig zum Ausdruck bringt (Fig. 94). Der Säulenfuß besteht meistens aus der attischen Basis (zwei Wulsten oder Pfühlen mit Blättchen, die durch eine Hohlkehle getrennt

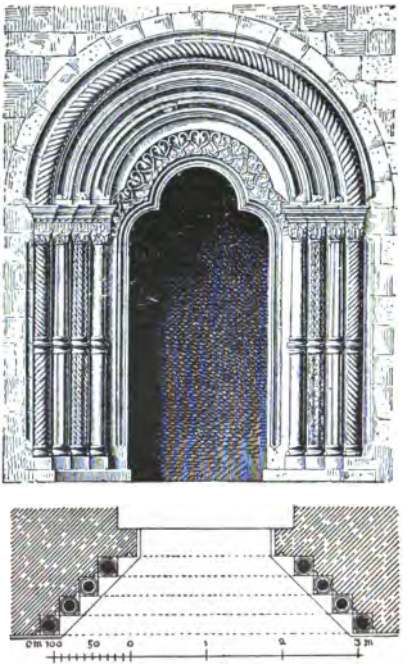


Fig. 94. Portal zu Heilsbronn.

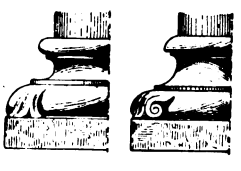


Fig. 95.
Roman. Säulenfüße.

ſind) und einer einfachen oder abgeſetzten, bisweilen auch abgeſchrägten Plinthe. Die Baſis iſt in der früheren Zeit hoch, faſt $^2/_3$ des Durchmeſſers und flach profiliert, ſpäter nieder und tief gekehlt. Die Ecken der Plinthe werden mit dem Wulſte durch ein Eckblatt vermittelt (Fig. 95), das ſpäter

durch allerlei tierische und phantastische Formen ersetzt wird. Der Säulenschaft hat durchgängig cylindrische Form, seltener 6 oder 8eckigen Ausschnitt, ist manchmal, namentlich bei kleinen Säulchen stark verjüngt, jedoch ohne Entasis (Anschwellung). Die senkrechten Kannelierungen fallen weg; der Schaft ist in der Regel glatt; nur bei besonders reicher Durchbildung ist derselbe mit gewundenen Kannelierungen und allerlei Band-, Flecht-, Zickzack- und andern Ornamenten vollständig überzogen (Fig. 94). Den Uebergang zum Kapitäl vermittelt ein Säulenring.

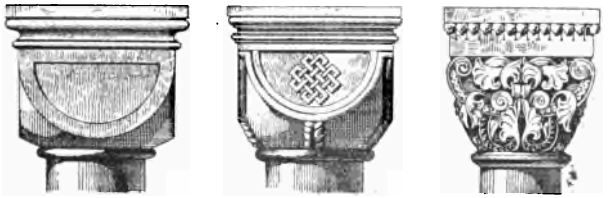


Fig. 96. Romanische Würfelkapitäle.

In der Entwickelung der Form der Kapitäle entfaltet die romanische Baukunst eine ungewöhnliche Fruchtbarkeit. In den Gegenden, wo antike Vorbilder vorhanden waren, wurden die Kapitäle diesen frei nachgebildet, und so entstand das ältere antikisierende Kapitäl, bei welchem die Grundform durch reich durchbrochene Blätterreihen verdeckt und durch Schnecken oder Voluten in den vier Ecken die Kreisform in die quadratische der Deckplatte überführt wurde (s. Fig. 97). In den rein germanischen Ländern entstand aber bald die typische Grundform des romanischen Kapitäls, das Würfelkapitäl (s. Fig. 96), welches den primitivsten Uebergang

der Kreisform der Säule in die quadratiſchen Gewölbeanfänger erzielt. Dasſelbe erſcheint uns als ein an den Ecken nach unten gleichmäßig abgerundeter Würfel, der oft ſehr reich mit Flecht- und Bandwerk verziert iſt; es charakteriſiert die mittelromaniſche Baukunſt. Das Beſtreben nach möglichſt glücklicher Geſtaltung jenes Uebergangs zeitigte weiter eine Unmaſſe ernſt und ſtreng gebildeter Kapitälformen, von denen das Kelch- und Knoſpenkapitäl (ſ. Fig. 98) ſich beſonderer Beliebtheit erfreuten. Eine ſehr hübſche Erſcheinung ſind noch die gekuppelten Kapitäle (unter

Fig. 97.
Antikiſierendes Kapitäl.

Fig. 98.
Kelch- und Knoſpenkapitäl.

einer Deckplatte), welche namentlich bei dicken Mauern über doppelten Säulen in den Kreuzgängen der Klöſter angeordnet ſind.

Auf dem Kapitäl ruht die Deckplatte (Abakus, Deckſims oder Kämpfer) in quadratiſcher Grundrißform. Dieſelbe wurde urſprünglich unten ſtark abgeſchrägt und bei reicheren Ausführungen die Schräge mit allerlei Band-, Blatt- oder Netzwerk verziert; ſpäter erhielt die Deckplatte einen Karnies oder Viertelſtab in ſtark tragendem Profil oder auch die umgekehrte Gliederung der attiſchen Baſis.

Der romaniſche Pfeiler folgt in ſeinen Abmeſſungen ebenfalls keinem beſtimmten Geſetze. Der Querſchnitt desſelben iſt meiſt quadratiſch, nicht ſelten auch achteckig, oft auch zuſammengeſetzt mit vorgelegten Halbſäulen, den Dienſten oder Wanddienſten, die dann hinaufführen unter die Quergurten, während die rechts und links davon ſtehen bleibenden Pfeilerecken als Träger der Längs- oder Kreuzgurten erſcheinen (Fig. 87, 88 u. 99). Bisweilen ſind die

Fig. 99. Pfeilerquerſchnitt (Dom zu Naumburg).

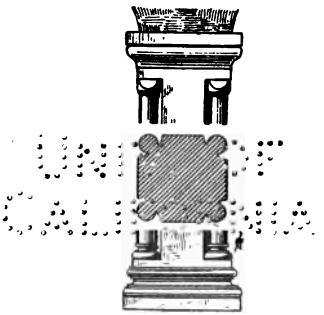


Fig. 100. Roman. Pfeiler (Kirche zu Hadmersleben).

Pfeilerecken mit Faſen abgeſchrägt oder ausgekehlt und kleine Säulchen eingeſetzt; die Freiheit in dieſen Bildungen zeitigt oft ſehr reizvolle Kompoſitionen (Fig. 100). Die Pfeiler erhalten eine einfache Deckplatte (Kämpfer), die abgeſchrägt oder profiliert oder mit rautenförmigem, flechtartigem Ornamentwerk verziert iſt. Ihre Fußbildung richtet ſich nach den Säulen.

Ueber den von den Pfeilern getragenen Arkaden zieht ſich im Mittelſchiff auf der Höhe der Seitenſchiffe ein Gurtband hin, welches von den Wanddienſten durchbrochen wird,

um das aufwärts strebende Motiv der Pfeiler noch kräftiger hervorzuheben (Fig. 87).

Die Gewölbegurten haben ursprünglich rechteckigen Querschnitt, erhalten später an den Ecken einen Rundstab mit Kehlungen (Fig. 101) und werden immer reicher profiliert, was sehr kennzeichnend ist für die Zeit der Ausführung (das Profil der Kreuzrippen besteht in der mittelromanischen Epoche aus einem in Hohlkehlen abgesetzten Rundstab). Die Kreuzrippen werden im Scheitelpunkt in einem Schlußstein zusammengefaßt, der oft sehr reich mit ornamentalem oder figürlichem Schmuck versehen ist (Fig. 89 u. 91).

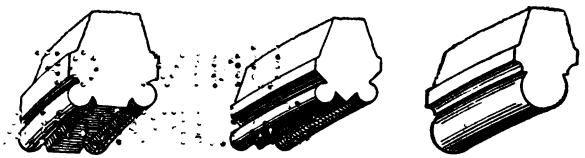


Fig. 101. Rom. Gurten- und Rippenprofile.

Die Rundbogen der Arkaden des Mittelschiffs bleiben in der Regel einfach und ungegliedert und machen daher bei den starken Mauern einen ziemlich schwerfälligen Eindruck. Anders ist es dagegen bei den Durchbrechungen der Mauern an den Portalen und Fenstern.

Die Portale erhalten eine reiche und eigenartige Ausstattung (Fig. 94); die Oeffnungen derselben erweitern sich nach innen und außen ganz bedeutend; die Leibungen (seitlichen Mauerflächen) werden reich gegliedert durch stufenartig hintereinandergesetzte rechtwinkelige Pfeiler, in deren Ecken kleine Säulchen stehen, die über dem Kapitäl im Rundbogen noch in oft äußerst lebhaft ornamentierten Wulsten oder Rundstäben fortgesetzt sind und so das Portal kranzartig um-

rahmen. Die verhältnismäßig kleinen Thüröffnungen endigen in der Frühzeit in einem Rundbogen, später in dem sog. Kleeblattbogen (Fig. 107), oder sie erhalten einen wagrechten Kämpfer, wodurch das schon erwähnte halbkreisförmige Bogenfeld, das Tympanon, gebildet wird, welches, wie später auch die Portalumrahmungen, einen reichen bildnerischen Schmuck erhält, der an sich, namentlich in den nordischen Ländern, eine bedeutend höhere Stufe künstlerischen Geschmackes offenbart als in der altchristlichen Zeit.

Die Fenster sind verhältnismäßig klein, zeigen im allgemeinen dieselbe Art der Durchbildung, wie die Portale, nur in bedeutend vereinfachten Formen; bisweilen sind die Fensterleibungen nur abgeschrägt und mit einem oder auch mehreren herumlaufenden Wulsten und zierlichem Ornamentwerk geschmückt. Nach unten endigen die Fensteröffnungen in einer glatt abgeschrägten Fläche, um dem Regenwasser entsprechenden Ablauf zu geben.

Die Gesimsformen (Sockel-, Gurt- und Dachgesims) lehnen sich an die Profile der Sockel- und Deckplatten der innern Pfeiler an. Der Sockel ist fast immer eine attische Basis; die Gurt- und Dachgesimse entwickeln sich aus einer wenig auslabenden Platte mit unterer Abschrägung, an deren Stelle nach und nach ein flacher und später stark tragender Karnies, bisweilen auch eine flache Hohlkehle tritt, oft mit zierlicher Ornamentation.

Eine außerordentliche Mannigfaltigkeit entwickelt die romanische Baukunst in den mit den Gesimsen verbundenen Friesen, von denen uns in allererster Reihe als ganz besonders charakteristisch der Rundbogenfries (s. Fig. 102) auffällt, der in den verschiedensten Ausführungen fast ausnahmslos unter allen Gesimsen, den Gurt-, Dach- und sogar

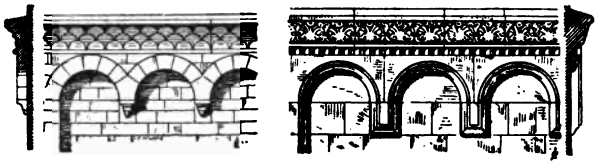


Fig. 102. Rundbogenfrieſe.

den ſchrägen Giebelgeſimſen, hinläuft und eine ungemein maleriſche und glänzende Wirkung hervorruft. Von den zahlreichen andern Friesverzierungen ſeien nur noch der romaniſche Zahnſchnitt (mit über Eck geſtellten Zähnen), der Rundſtab- oder Rollenfries, der Zacken- oder Zickzack-, Schuppen-, Tau-, Rauten-, Schachbrett- und Diamantfries erwähnt, die in der ſpäteren Zeit mehr oder weniger durch das Pflanzenornament verdrängt werden (Fig. 103).

Die Ornamentik verwendet Pflanzenformen, aber nicht in naturaliſtiſcher Weiſe, ſondern kennzeichnet in kräftigen Linienführungen und Verſchlingungen ein beſtimmtes allgemeines Geſetz. Meiſtens ſind es fortlaufend verſchlungene Bänder, aus denen drei-, vier- oder fünfteilige Blätter mit ſcharf ausgeprägten Rippen und lanzett- oder kreisförmigen Einzahnungen und Umränderungen herauswachſen, ſich den Linienzügen ſtreng unterordnend. Anreihungen von Perlen und ſog. Diamantſchnitte (kleine Pyramidenreihen) ſind auf

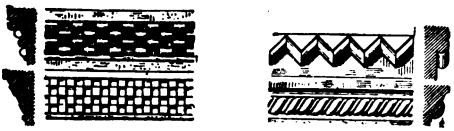


Fig. 103. Rollen-, Schachbrett-, Zickzack- und Taufries.

die Bänder, zwiſchen dieſelben oder auf die Blattrippen eingeſetzt. (Fig. 98). Phantaſtiſche Menſchen- und Tiergeſtalten, von tiefem ſymboliſchen Gehalt, aber in naiver Auffaſſung und in äußerſt kecker Gruppierung, ſind in das Ornament eingeflochten und mit demſelben verwachſen (Fig. 104). Durch dieſe in Verbindung mit dem völligen Freiwerden von allen antiken Einflüſſen, die kühne Linienführung, die kräftige Plaſtik und den ſcharfkantigen Schnitt, durch den ein ungemein lebhafter

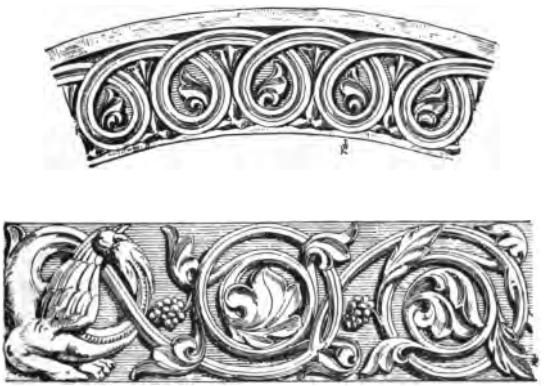


Fig. 104. Romaniſche Ornamente.

Wechſel zwiſchen Licht und Schatten erzielt wird, zeigt das romaniſche Ornament eine ungewöhnliche Originalität, Kraft und Friſche bei einem geradezu unerſchöpflichen Reichtum, einem Hauptgrundzug der mittelalterlichen Kunſt. Die höchſte Prachtentfaltung entwickelt das romaniſche Ornament an den Portalen, an denen die umrahmenden Bögen und Gliederungen faſt ganz mit gewundenen, wellenförmigen und zickzackartig gebrochenen Linien, Schuppen und Flechtwerk, linearem

und Pflanzenornament mit symbolischen Tier- und Menschengestalten in der buntesten Auswahl verziert sind.

Durch diese Ausstattung der Eingangsthüren wurde eine würdige Vorbereitung auf die Stimmung erzielt, die den Eintretenden im *Innern einer romanischen Kirche* umfängt. Der weite, hohe Raum, durch die von mächtig aufstrebenden Pfeilern getragenen Gewölbe harmonisch nach oben abgeschlossen, macht einen ungemein erhabenen und großartigen Eindruck. Die reichgegliederten Pfeiler erscheinen durch die Gewölbegurten wie durch ein Netzwerk verbunden; unwillkürlich wird der Blick aufwärts und durch die Bogenbewegung der Rippen fortgeleitet, bis er in der Halbrundung des Chors über dem Hochaltar einen Ruhepunkt findet. Das mäßige Licht, welches durch die wenigen und kleinen Fenster dringt, erhöht noch den Ernst dieser Räume heiliger Ruhe und stiller Weltabgeschiedenheit.

Gleich großartig ist der *äußere Gesamteindruck*. Die gewaltigen und schweren, an sich aber schon malerisch gruppierten Mauermassen steigern sich durch die immer imposanter gestalteten Türme, in denen die himmelanstrebende Idee des Christentums so schön und deutlich ausgesprochen wird, zu Gruppen von höchst bedeutender und monumentaler Wirkung (Fig. 90).

Kloster- und Profanbauten. Der romanische Stil erhält seine erste Entwickelung an den Kirchenbauten, wird aber auch alsbald auf die Gebäulichkeiten für die geistlichen Genossenschaften, die Klöster, übertragen, wo er in den *Kreuzgängen*, hallenartigen, überwölbten Umgängen um einen quadratischen Hof mit meist zierlichen Arkaden, sowie in den *Baptisterien* (Taufkapellen), *Kapitelsälen* (für Beratungen) und *Refektorien* (Speisesälen) zu

Fig. 105. Thorturm zu Nürnberg.

einer glänzenden Entfaltung gelangt (Maulbronn, Hirſau, Laach, Heilsbronn u. a.)

Allein er konnte auf dieſe Bauten für kirchliche Zwecke nicht beſchränkt bleiben; es war ſelbſtverſtändlich, daß er auch in der Bauthätigkeit des wehrhaften germaniſchen Rittertums, das durch die Kirche eine religiöſe Weihe erhielt, zur Geltung kommen mußte, und ſo ſehen wir die meiſten älteren mittelalterlichen Burgen im romaniſchen Stil, der

sich in den kaiserlichen Schlössern und Burgen zu fürstlicher Pracht steigert (Wartburg, Münzenberg, die Ueberreste der Kaiserpaläste zu Goslar, Gelnhausen u. a.), wodurch derselbe einen hierarchisch aristokratischen Charakter erhält. Auch der Befestigung der Städte, den Stadtthoren (Fig. 105), Stadttürmen und Rathäusern, ja selbst der bürgerlichen Architektur drückt der romanische Stil seinen kennzeichnenden Stempel auf, gelangt aber in der letzteren nur ausnahmsweise zu monumentaler und künstlerischer Ausbildung.

Die Malerei und Bildnerei konnte in der romanischen Zeit, in der jeder einzelne sich den Massen, den Genossenschaften oder Korporationen, unterzuordnen hatte, wo die strenge kirchliche Tradition die Gesetze für die Kunst diktierte, nur insoweit sich entwickeln, als die strenge Unterordnung unter das Ganze und die Einfügung in einen bestimmten Rahmen dies gestattete. Da jede freie Bewegung dadurch gehemmt wurde, konnten sie für sich nicht zu einer selbständigen Blüte gelangen, sondern blieben in völliger Abhängigkeit von der Architektur, die die einzelnen Künste in ihren Dienst stellt und ihnen die Plätze anweist. Der Malerei fällt zunächst die Aufgabe zu, die Säulen, Kapitäle, Gurten, die Wände des Chors und namentlich der Apsis mit Naturfarben oder mit band- oder teppichartigen, aus den romanischen Ornamenten entwickelten Flächenmustern zu bemalen; dann aber erhält sie auch in der Bemalung der Decken und oberen Wandflächen einen weiten Spielraum. In der Regel sind es die Gestalten Christi und der Apostel, Kirchenväter, Evangelisten u. s. w., die .auf dem trockenen Verputz in markigen Zügen und in kräftiger Farbenwirkung aufgetragen sind, die namentlich in den Gemälden der Apsis (am

häufigsten das Bild des Erlösers mit dem Lebensbuch auf einem von Engeln gehaltenen Bogen) alle Kraft zusammenrafft. Eine neue Technik entsteht in der Glasmalerei durch Zusammensetzung farbigen Hüttenglases, später mit eingebrannten Umrissen, leichten Schattierungen, Pflanzenornamenten und scharf gezeichneten Figuren, wobei jedoch nur wenig Farbe zur Verwendung kommt. Hier, wie in der Bildhauerei konnte ein individuelles Schönheitsgefühl nicht zur Entfaltung kommen. Da das Studium der Natur durch die christliche Lehre und den Geist des Christentums eher gehemmt als gefördert wurde, erhielten die figürlichen Darstellungen oft sehr ungleiche Verhältnisse. Die Bildwerke selbst sind in den Gesichtszügen ausdrucksvoll und feierlich ernst; in dem reichen Faltenwurf der Gewandung offenbart sich ein starker Einfluß der Antike. Der Stoff zu den Darstellungen wird dem alten und neuen Testament entnommen.

In der **Kleinkunst** entwickelt sich bald eine sehr rege Thätigkeit. Wenn sich die Freude an derselben schon an der oft recht primitiven Steinmosaik offenbart, mit der Wände und Fußböden dekoriert sind, so zeigt sie sich noch vielmehr in den zahlreich erhaltenen Elfenbeinschnitzereien und Goldschmiedewerken der Kirchengeräte, an denen auch schon Glasfluß (Email) zur Verwendung kommt, an den Wandplatten und Reliefs aus Bronce, den ehernen Thüren und namentlich auch in den oft sehr reichen und zierlich gearbeiteten schmiedeisernen Beschlägen der Holzthüren, in denen uns schon eine hohe Stufe der Schmiedekunst entgegentritt. Einem ungemein regen künstlerischen Leben begegnen wir in der Miniaturmalerei, die sich den Schmuck der Kirchenbücher zur Aufgabe macht. Sie weicht zwar in den überaus phantasievollen Initialen und dem sonstigen orna-

mentalen und figürlichen Schmuckwerk jener Zeit in keinem Punkte von den oben charakterisierten Grundzügen der romanischen Epoche ab, erweitert aber ihr Darstellungsgebiet und erreicht bisweilen eine Feierlichkeit des Ausdrucks, die uns von dem gewaltigen geistigen Ringen der Zeit sprechendes Zeugnis gibt.

Entwickelung und Verbreitung in den einzelnen Ländern. Während die frühromanische Bauweise unter dem Einflusse der vorangegangenen Kunst ganz wesentliche Verschiedenheiten zeigt, entwickelt der ausgereifte romanische Stil eine ungewöhnliche Eigenart und Kraft, die schließlich in seiner ungemeinen Verbreitung über das ganze christliche Europa zum Ausdruck kommt. Die vollkommenste und einheitlichste Entwickelung desselben erreichen die Bauten in Deutschland, wo wir namentlich in den Dombauten am Rhein, zu Speier, Worms, Mainz, Laach, die herrlichsten Denkmale finden. Ferner seien erwähnt die Dome zu Hildesheim, Braunschweig, Soest, Osnabrück, Trier, Limburg, Bamberg, Augsburg, die Klosterkirchen zu Paulinzelle, Heilsbronn, Hirsau, Maulbronn.

In den außerdeutschen Ländern konnte die volle Reinheit der romanischen Kunstform, die lediglich aus dem urgermanischen Volksgeiste geboren wurde, nicht erhalten bleiben; es treten fremde Beimengungen ein und zwar in um so stärkerem Maße, je mehr das germanische Element in der angestammten Bevölkerung verschwindet. Italien zeigt in Rom und Toskana in der reichen Säulenstellung (oft 5 Schiffe), den flachen Dächern und namentlich in den Details einen mächtigen Einfluß der römischen Antike; wir finden dort meist nur einen Glockenturm außer Verbindung mit der Kirche. In Sizilien, Venedig und besonders auch in Spanien kommt die Berührung mit den byzantinischen Formen zur

Geltung. Auch im Süden von Frankreich macht sich die Annäherung an die römische Kunst bemerkbar, während im Norden die deutschen Formen nahezu unverändert geblieben sind. In den wenigen auf unsere Zeit überkommenen romanischen Bauwerken der Niederlande und Belgiens sehen wir die rheinischen Grundzüge, aber in viel einfacheren Verhältnissen, schwerfälligeren Formen und mit wenig ornamentalem Schmuckwerk. In England verschmelzen die von

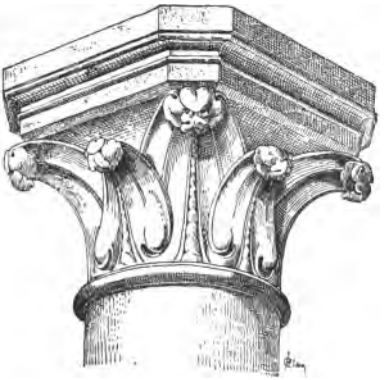


Fig. 106. Knospenkapitäl.

den Normannen dahin verpflanzten romanischen Typen mit den Holzkonstruktionen der nordischen Völker, und in Norwegen erkennen wir an den dortigen Holzkirchen den Einfluß der romanischen Kunst nur noch in der Grundrißanlage, den abgestuften Dächern und einigen Detailformen.

Uebergangsstil. Schon von der Mitte des 12. Jahrhunderts an treten in der romanischen Baukunst auffallende Veränderungen ein. Die Kreuzzüge brachten eine Berührung

mit den leichten, üppigen Formen der orientaliſchen Baukunſt, deren Einfluß ſich bald in einem lebhaften Streben nach reicherer Grundrißanlage, größerer Leichtigkeit und phantaſievollerer Ausgeſtaltung der Einzelformen bemerkbar machte. Die geſamte Anlage wird reicher; die Pfeiler werden ſchlanker und lebendiger gegliedert; die ſchweren Würfelkapitäle verſchwinden allmählich; an ihre Stelle tritt das Knoſpenkapitäl (ſ. Fig. 106). Die Mauermaſſen erhalten ſtärkere Durchbrechungen; der bis dahin an Portalen und Fenſtern ausſchließlich verwendete Rundbogen überhöht ſich, wird oft dreiteilig zum Kleeblattbogen (Fig. 107); ſogar der Hufeiſen- und Zackenbogen der arabiſchen Kunſt finden ſich vereinzelt (St. Quirin zu Neuß ſ. Fig. 108). Die charakteriſtiſchſte Erſcheinung in der neuen Bewegung iſt jedoch der Spitzbogen, der zunächſt nur in untergeordneten Formen erſcheint, ſchließlich aber zu durch-

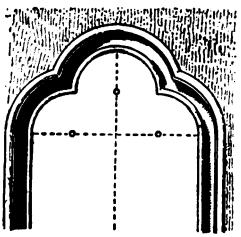


Fig. 107.
Kleeblattbogen.

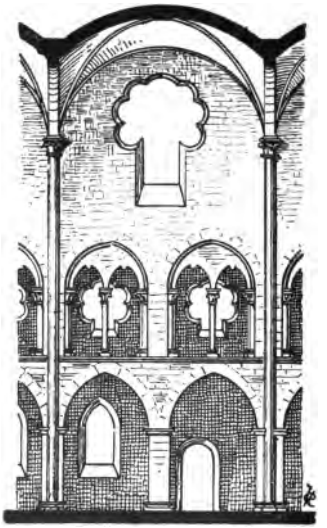


Fig. 108.
Syſtem der Quirinskirche zu Neuß (1209).

greifender Bedeutung gelangt. Von den in Fig. 109 a, b und c dargestellten Spitzbogenformen ist es hauptsächlich die des ersteren (a) stumpfen oder gedrückten Spitzbogens (b ist der normale oder gleichseitige, c der steile oder lanzettförmige Spitzbogen), die in der Uebergangszeit zur Verwendung kommt. Der Spitzbogen zeigte sich für die Ueberwölbung komplizierter Grundrißanlagen weit geeigneter als der Rundbogen; durch ihn wurde es erst ermöglicht, die Pfeiler enger zusammenzurücken, ohne gleichzeitig auch die Höhe des Scheitelpunktes verändern zu müssen.

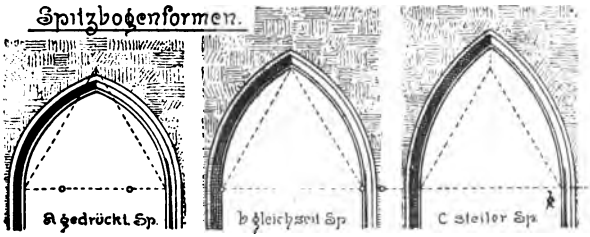


Fig. 109.

Dieser bedeutende konstruktive Vorteil ist die Ursache dafür, daß der Spitzbogen zunächst bei den Arkaden und der Anlage der innern Gewölbe angewendet wird, während man bei den Fenstern und Portalen noch am Rundbogen festhielt. Allein auch hier verschwindet derselbe immer mehr, bis er etwa um die Mitte des 13. Jahrhunderts vom Spitzbogen vollständig verdrängt wird. Damit hat sich aber auch allmählich eine völlige innere Umwandlung der romanischen Kunstformen vollzogen, so daß wir um diesen Zeitpunkt in eine neue Stilepoche eintreten, die gotische.

Der Uebergangsstil wird bisweilen als eine selbständige

Kunstrichtung betrachtet oder auch als Vorstufe des gotischen Stils; derselbe gehört aber seiner ganzen Wesenheit nach zur romanischen Kunstform, die in ihm während der glanzvollen Kaiserzeit der Hohenstaufen ihre höchste Blüte erreicht. In dem erstaunlichen Reichtum an Monumenten (die Dome von Mainz, Worms, Limburg a. d. Lahn, Naumburg, Bamberg u. v. a.) aus dieser Zeit charakterisiert der romanische Stil wohl die bedeutsamste Epoche einer ausgesprochen nationalen, spezifisch deutschen Kunst.

Die einzelnen Epochen des romanischen Stils. Hinsichtlich der zeitlichen Begrenzung der einzelnen Entwickelungsstadien sind etwa folgende Abschnitte zu unterscheiden:

1. Frühromanische Zeit von 900—1050. (Sächsische Kaiser.) Flachgedeckte Basilika, Grundriß lateinische Kreuzform; Entwickelung des Rundbogensystems, Einfügung der Türme in den Bau (Kirchen zu Laach und Hildesheim).
2. Mittelromanische Zeit von 1050—1170. (Fränkische Kaiser.) Die gewölbte Basilika, Gratgewölbe (Dom zu Speier).
3. Blütezeit und Uebergangsstil 1170—1250 (Hohenstaufen). Das Kreuzrippengewölbe. Der Spitzbogen an Gewölben, Portalen und Fenstern (Dome zu Bamberg und Mainz, Kaiserpaläste zu Gelnhausen).

Der gotische Stil.

Mit dem Untergang des Hohenstaufischen Kaiserhauses war die europäische Machtstellung des deutschen Reiches gebrochen. In der allgemeinen Zerrüttung und Verwirrung, die nunmehr über dasselbe hereinbrach, ging ihm die Führer-

schaft unter den christlichen Völkern des Abendlandes verloren, und der Schwerpunkt verlegte sich immer mehr nach Frankreich, wo das neu erstandene Königtum allmählich zu tonangebender Bedeutung gelangte. Hier hatte auch die gewaltige Bewegung, welche durch die Kreuzzüge im Abendlande hervorgerufen wurde, die begeistertsten Anhänger gefunden und die Kunde von den wundersamen Abenteuern dieser phantastischen Fahrten in's Morgenland eine eigentümlich schwärmerische Richtung entfaltet, welche bald in einem völligen Umschwung der bisherigen Anschauungsweise und einem lebhaften Ringen nach neuen Formen zum Ausdruck kam. Der Fesseln strenger Gebundenheit durch die einseitige klösterliche Pflege sollte die Kunst nach und nach entledigt werden. Freiheit und kühne, lichtvolle Erhabenheit sollte der Grundzug der baulichen Erscheinung sein und eine mystische Wirkung ausüben auf die schwärmerische Erregung des Geistes. Die Kunst der orientalischen Völker bot willkommene neue Formen; die Aufnahme des Spitzbogens ermöglichte eine gänzliche Umgestaltung der bisherigen, nunmehr allzu schwerfällig erscheinenden Bauweise. An der Abteikirche zu St. Denis bei Paris (1140—1150) kamen erstmals die neuen Forderungen zu ausgesprochener Geltung, und Nordfrankreich, speziell Isle de France, wurde zum Ausgangspunkt der neuen Stilrichtung. Die Italiener, denen der Gegensatz derselben zu der ihre ganze Auffassungsweise beherrschenden Antike als gar zu schroff vorkommen mochte, nannten dieselbe „gotisch" und verbanden damit den Inbegriff des Barbarischen und Unzivilisierten, eine Bezeichnung, die schließlich, so wenig Berechtigung sie auch für sich hat, allgemein geworden ist.

In ungewöhnlich rascher Weise entwickelte und verbreitete sich der neue Stil; nach 50 Jahren schon (um 1200

ist er in England allgemein üblich geworden und 50 Jahre später auch in Deutschland, der eigentlichen Heimat des romanischen Stils, durchgedrungen. Gerade hier, im Lande der Minnesänger und der Zünfte, im Zeitalter der Scholastik und der Mystiker, die die ganze Philosophie des Mittelalters auf das religiöse Gebiet lenkten, sollte der gotische Stil seine vollkommenste Reife erhalten. Das schon im 12. Jahrhundert entwickelte rege kirchliche Leben hatte das religiöse Gefühl überall in den Vordergrund gestellt und nach und nach einen Geist willensstarker christlicher Gesinnung und tiefer Frömmigkeit hervorgerufen, der alle Gesellschaftsschichten durchdrang und schließlich zu einer überwiegenden, oft zu religiöser Begeisterung und Ekstase sich erhebenden Macht wurde, die in den großartigsten Bauwerken sprechend zum Ausdruck kam. Da bei dem ans Abenteuerliche grenzenden Unternehmungsgeiste der Zeit die Verkörperung der himmelanstrebenden Idee fast alle Rücksichten auf örtliche und reale Verhältnisse überwog, gingen die Entwürfe zu den grandiosen mittelalterlichen Bauwerken oft ins Ungemessene und überstiegen alle Grenzen der Möglichkeit, so daß so manches derselben dem Schicksal verfiel, unvollendet zu bleiben. Die Ausführung derselben bedeutet die Vereinigung der künstlerischen Kräfte einer ganzen Generation zu einem großen Gesamtwerke und war nur möglich zu einer Zeit, in der die Kunst wahrhaftes Gemeingut war. Darum wurden diese Bauwerke so kühn und mannigfaltig, so reich in der Ausstattung und so vollendet in der Technik; dadurch wird auch der massige Baukörper der vorhergehenden Epoche, dessen Ausführung fast ausschließlich den geistlichen Genossenschaften oblag, in einen ungleich beweglicheren Organismus verwandelt, in welchem überall kräftig aufstrebendes Leben pulsiert.

Grundrißanlage. Da die gotiſche Baukunſt ſich unmittelbar aus der ſpätromaniſchen herausentwickelt, wird auch der Grundplan der romaniſchen Baſilika hinſichtlich Anordnung der Räume im weſentlichen beibehalten. Wir finden meiſt ein aus dem Mittel- und zwei (bei größeren Anlagen vier) Seitenſchiffen beſtehendes, von Weſten nach Oſten gerichtetes Lang-

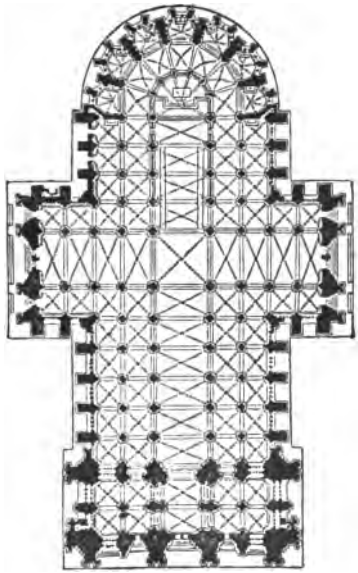


Fig. 110. Grundriß vom Dom zu Köln.

haus, das Querſchiff (bei größeren Anlagen dreiſchiffig), den Chor und an der Weſtſeite eine Vorhalle (Paradies). Die ſchon bei Betrachtung des Uebergangsſtils erwähnte, durch Anwendung des Spitzbogens bedingte hohe Fortentwicklung der Gewölbetechnik führte zu manchen Umgeſtaltungen. Man hielt

nur noch für die Vierung an der quadratischen Grundform fest, gab aber den Gewölbejochen (Gewölbefelder, Traveen) des Mittelschiffes in der Längsachse die gleiche Breite wie denen der Seitenschiffe, so daß also auch die gleiche Anzahl Gewölbefelder gebildet wurde (Fig. 110). Auf weite und reiche Ausgestaltung des Chorraums wurde ein Hauptgewicht gelegt; er wurde nicht mehr halbrund, sondern polygonal angelegt und erhielt in der Regel einen vollständigen Chorumgang und äußerst wirkungsvollen Kapellenkranz. Die Krypta fällt allmählich weg; der Chor wird daher nur um weniges erhöht. An Stelle der hohen Stufen tritt der häufiger angewendete Lettner (s. S. 93). Die Zahl der Türme wird beschränkt; an der Westseite stehen ein oder zwei kühn sich erhebende, hochragende Türme, auf deren brillante Durchführung alle Kraft verwendet wird. Ueber der Vierung oder dem Altarhause findet sich bisweilen ein zierlicher hölzerner Dachreiter.

Die innere Raumentwickelung zeigt die alle andern Gesichtspunkte verdrängende aufstrebende und auflösende Tendenz in einem eigentümlichen, markant ausgeprägten und konsequent durchgeführten Bildungsgesetz. Die starre Masse des romanischen Pfeilers weicht einem feingliederigen Gefüge; schlanke runde Säulchen umstellen den quadratischen oder kreisrunden Kern und lassen das Ganze als Bündelpfeiler erscheinen (Fig. 127). Das schwere Würfelkapitäl wird durch das leichtere Knospenkapitäl (s. Fig. 106) ersetzt. Zierliche Blätterkronen umlaufen den die Pfeiler nach oben abschließenden Kapitälkranz, auf dem sie wie aufgelegt erscheinen, und über demselben setzt sich die durch die einzelnen Säulchen oder Dienste der Bündelpfeiler markierte Aufwärtsbewegung in den kühn ansteigenden Ge-

wölberippen fort, das tragende Motiv auf die ganze Decke zerteilend. Diese zieht aus der Anwendung des Spitzbogens einen bis dahin ungeahnten Gewinn. Dadurch, daß die Pfeiler und Dienste für das Hauptschiff enger zusammengestellt werden konnten, wurden die Gewölbefelder viel kleiner und die Decke in sich zusammenhängender; die Gewölbekappen konnten also bedeutend leichter ausgeführt werden und zwar in demselben Maße, in welchem die Rippen vermehrt wurden. Man begnügte sich deshalb bald nicht mehr mit

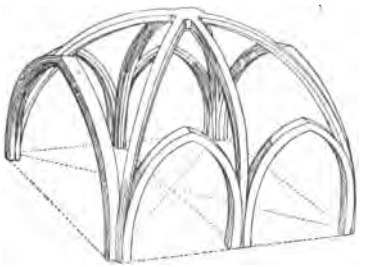


Fig. 111. Sechsteilige Gewölbekonstruktion.

dem spitzbogigen Kreuzgewölbe, welches nur zwei Diagonalrippen enthielt, sondern wählte die sechsteilige Gewölbekonstruktion (s. Fig. 111). Ueber der Vierung, deren Gewölbekappen alsdann gar zu groß erschienen, erzielte man eine Einteilung in kleinere Felder durch Einfügung von Gewölberippen in Sternform (vgl. Fig. 91), wodurch die sog. Sterngewölbe entstanden, die bei fortschreitender Entwickelung in dem Streben nach größerer Pracht immer reicher ausgebildet wurden und zuletzt in die Netzgewölbe übergingen, an denen die ursprüngliche Einteilung in Gewölbejoche nicht mehr zu erkennen ist (s. Fig. 112). Dadurch erscheint die

Decke nicht mehr als eine ſchwer belaſtende Maſſe; ſie iſt aufgelöſt in ein netzartig ſich veräſtelndes Syſtem von Rippen, in welches die durch die Pfeiler bewirkten aufſtrebenden Kräfte übergehen und in welchem ſie gleichſam ausklingen.

Dieſe Gewölbekonſtruktion wurde aber auch für die Ausgeſtaltung der raumeinſchließenden Wände von größter Bedeutung. Durch Einführung des Spitzbogens

Fig. 112. Netzgewölbe.

und die leichtere Ausführung der Gewölbe wurde der Seitenſchub derſelben ganz bedeutend verringert, und dadurch, daß man dem Mittelſchiff und den Seitenſchiffen die gleiche Anzahl Gewölbejoche gab, wurde der Gewölbedruck viel gleichmäßiger. Er konnte durch die Pfeiler und deren Verſtärkung faſt ganz aufgefangen und nach unten geleitet werden, ſo daß ſich die dazwiſchenliegenden Wandflächen faſt beliebig durchbrechen ließen. Die Fenſter konnten daher ungewöhnlich weit und hoch angelegt werden, um dem Lichte möglichſt

großen Eingang in's Innere zu gestatten. Auch unterhalb der Fenster erhielten die Mittelschiffswände Durchbrechungen; man gab ihnen durch Anordnung von arkadenartigen Umgängen in der Höhe der Seitenschiffgewölbe, die sog. Triforien, eine harmonisch bewegte Gliederung (Fig. 113). Das Bestreben, die den Innenraum nach oben zu einengende Mittel-

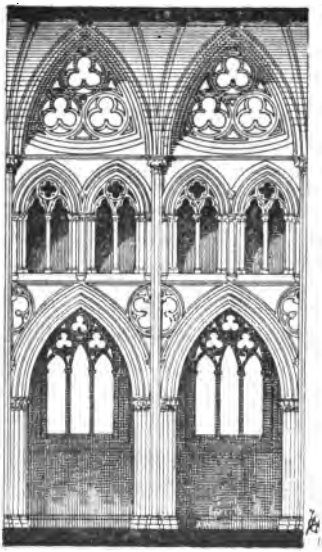


Fig. 113. Gotisches Langhaussystem (von der Kathedrale zu Lichfield).

schiffswand ganz zu entfernen, führte zu einer grundlegenden Veränderung gegenüber dem romanischen Basilikenbau, indem man die Gewölbedecken der Seitenschiffe hinaufrückte in die gleiche Höhe wie die des Mittelschiffs. So entstanden die Hallenkirchen mit gleich hohen Mittel- und Seitenschiffen

unter einem Dache, ein neues Syſtem, das ſchon in der Frühgotik auftritt — in Deutſchland erſtmals an der Eliſabethenkirche in Marburg (1235—1283) — und welches fortan neben dem der gotiſchen Baſilika (mit niedrigeren und ſchmalen Seitenſchiffen) zu betrachten iſt. Bei den Hallenkirchen wird in der ſpäteren Zeit, um eine noch größere Einheitlichkeit des Raumes zu erzielen, das Querſchiff meiſtens ganz weggelaſſen.

Die Grundzüge des äußeren Aufbaues der gotiſchen Kirche charakteriſieren ſich zunächſt in den Strebepfeilern, d. ſ. an den äußeren Mauerflächen aufſteigende Verſtärkungen der inneren Wandpfeiler, die den Seitenſchub der Gewölbe aufnehmen und auf die Fundamente überführen. Sie ſind meiſt in gleicher Breite angelegt, verjüngen ſich aber nach oben nach dem Maße des zu leiſtenden Gegendrucks in mehreren ſchrägen Abſätzen und endigen über dem Dache in den ſchlanken, wie zierliche Türmchen ausſehenden Spitzſäulen oder Fialen (Fig. 114), die die Widerlagskraft durch ſenkrechten Druck von oben verſtärken. Bei den Baſiliken zeigte ſich aber bald die Notwendigkeit, das ſtark überhöhte Mittelſchiff zu ſtützen, um eine zu ſtarke Maſſenvermehrung namentlich der inneren Pfeiler zu umgehen. Es geſchah dieſes durch die Strebebögen (Schwibbögen), welche den Gewölbeſchub des Mittelſchiffs über das Dach des Seitenſchiffs hinweg auf die ſtark ausgebildeten Strebepfeiler des letzteren übertragen (Fig. 115). Sie bilden alſo anmutig verzierte Brücken zwiſchen den letzteren und den Strebepfeilern des Mittelſchiffs und bringen das Tragen prächtig zum Ausdruck. Durch die Strebepfeiler werden die äußeren Mauerflächen in ſenkrechte Felder geteilt, in welchen die großen und namentlich bei den Hallenkirchen ungewöhnlich hohen Fenſter liegen.

Fig. 114. Fiale.

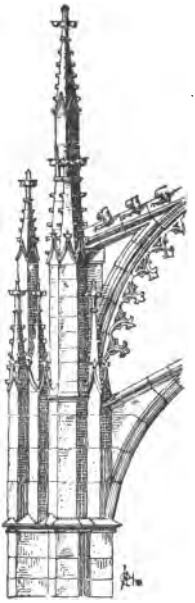


Fig. 115. Strebepfeiler mit Strebebögen.

Sie ſind oben mit dem Spitzbogen abgeſchloſſen und zwar in der ſchöngotiſchen Zeit meiſt mit dem gleichſeitigen, ſpäter mit dem ſteilen (ſ. Fig. 109). Die große Weite der Fenſter macht eine Einteilung notwendig durch einen oder mehrere ſchmale Steinpfoſten, die oben im Spitzbogenfelde durch äußerſt kunſtvoll aus durchbrochenen Steinplatten gefügte Verzierungen untereinander verbunden werden (Fig. 116). Man nennt dieſe ausſchließlich mit Lineal und Zirkel nach rein geometriſchen Motiven zuſammengeſetzten Verzierungen *Maßwerke*; dieſelben gehören zu den Glanzpunkten der Gotik.

(Fig. 117 u. 118). Bei der beträchtlichen Höhe der Außenmauern war es notwendig, in Höhe des Dachfußes und unmittelbar unter den Fenſtern (ähnlich den innern Triforien) galerieartige Umgänge anzulegen, um bei Reparaturbedürftigkeit namentlich an den Fenſtern die betreffenden Teile zugänglich zu machen. Dieſe Umgänge wurden bald zu dekorativen Arkaden umgebildet und namentlich in der franzöſiſchen Gotik ausgiebig angewendet. Sie bilden mit den wenigen

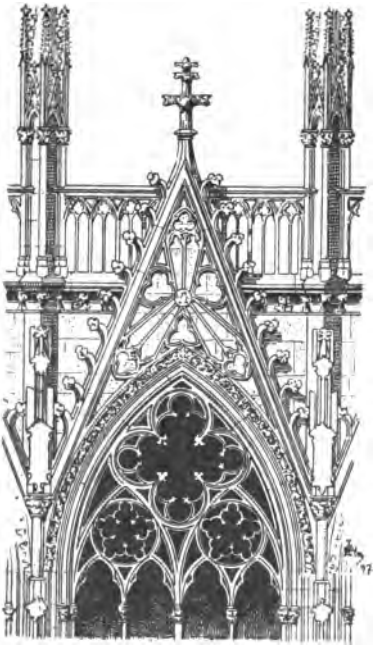


Fig. 116. Fenſter mit Wimberg (vom Dom zu Köln).

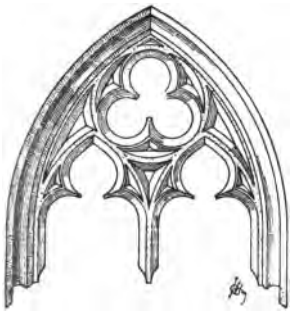


Fig. 117. Maßwerk aus der Blütezeit.

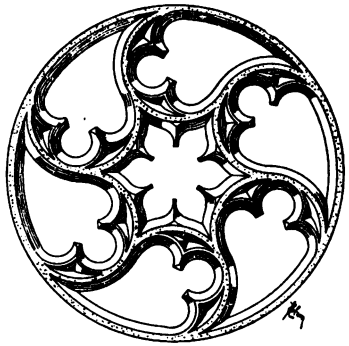


Fig. 118. Maßwerk mit Fischblasen (Spätgotik).

Gesimsen diejenigen Bauglieder, die eine horizontale Einteilung der Wände andeuten. Der meist nach oben einfach abgeschrägte Sockel giebt dem Bau eine feste Unterlage; ein unter den Fenstern hinlaufendes schmales, aber scharf profiliertes Gesimsband, das sog. Kaffgesims, leitet das von den Wänden abfließende Regenwasser nach außen ab (siehe Profil Fig. 119), und das ähnlich gebildete, oft mit einem Blumenfries verzierte Kranzgesims giebt der äußeren Mauerfläche nach oben Abschluß. In allen Gesimsen bilden der Wasserschlag, d. i. die schräg abfallende Oberfläche, und eine tiefe Hohlkehle die charakteristischen Profilglieder (Fig. 119).

Fig. 119. Got. Gesimse.

Für möglichſt gute Ableitung des Regenwaſſers wurde beſtens geſorgt. In ſorgfältigſt verkitteten ſteinernen Dachrinnen wurde es geſammelt und durch die als fratzenhafte und phantaſtiſche Menſchen- und Tiergeſtalten gebildeten Waſſerſpeier weit von den Mauern fortgeſchleudert (Fig. 120). Die Dächer ſelbſt machte man immer höher und ſteiler, und da die Dachflächen dadurch ſichtbar wurden, verzierte man ſie häufig mit Flächenmuſtern aus farbigen Thonziegeln. Die Querſchiffe erhielten meiſt reich durchbrochene, mit Maßwerk geſchmückte oder verblendete Giebel.

Fig. 120. Waſſerſpeier.

Der Hauptreichtum in der äußeren Ausgeſtaltung wird auf die Weſtfaſſade verwendet; hierher legte man die Portale und rieſige Prachtfenſter; hierher kamen auch die Türme, in denen die äußere Architektur zur großartigſten Entfaltung geſteigert wird. An den ſtets in großen Maßverhältniſſen angelegten Portalen verbleibt im allgemeinen die romaniſche Umrahmung (Fig. 121). Die Säulchen werden aber mehr dekorativ als dünne Rund- oder Spitzſtäbe (Rundſtäbe mit aufgeſetztem Blättchen ſ. Fig. 127 u. 129) behandelt, die in der ſpäteren Zeit ohne Kapitäl in den Spitzbogen übergehen. Zwiſchen dieſelben treten breite, niſchenartige

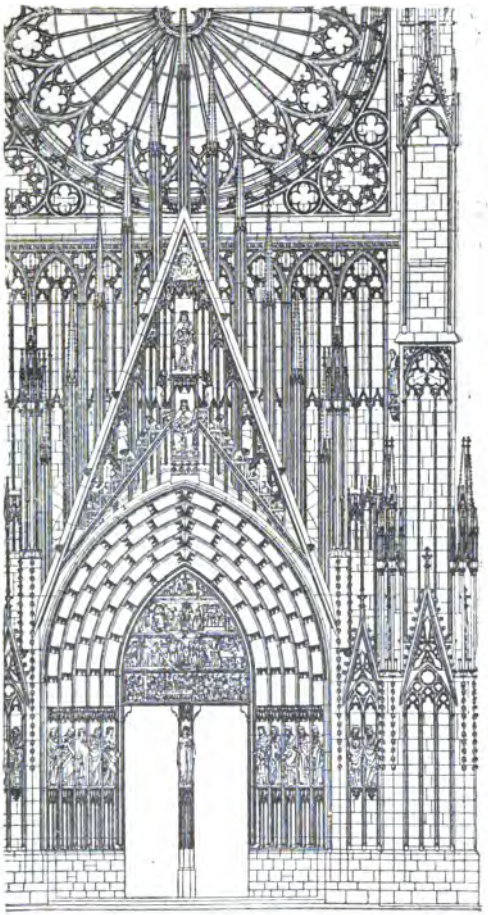


Fig. 121. Hauptportal vom Münster zu Straßburg.

Hohlkehlen zur Aufnahme von Figurenreihen, die ſich oben im Scheitelpunkt des Spitzbogens ſchließen. Jede dieſer Statuen ſteht auf einem konſolenartigen Unterſatz, der zugleich den Baldachin bildet für die darunter befindliche Figur. Dieſe Konſolen und Baldachine, letztere bei Einzelfiguren mit Fialenkrönung, ſind beſonders charakteriſtiſche Zierglieder des gotiſchen Stils. Auf dem Spitzbogenfelde, dem Tympanon, findet ſich meiſt ein ſehr reicher bildneriſcher Schmuck. Ueber dem Spitzbogen erhebt ſich ein ſteiler, mit Maßwerk durch-

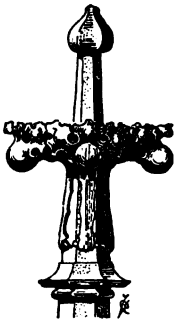


Fig. 122. Kreuzblume.

Fig. 123. Krabbe.

brochener Ziergiebel, Wimberg genannt, an den Kanten reich beſetzt mit den kennzeichnenden Kantenkriechblumen oder Krabben und von der gotiſchen Endigungsblume, der Kreuzblume, bekrönt (ſ. Fig 122 und 123). Auch über den Fenſtern, die im übrigen ähnlich wie die Portale mit Rund- oder Spitzſtäben zwiſchen Hohlkehlen umrahmt ſind, finden ſich bei reicheren Ausführungen (z. B. dem Kölner Dom) dieſe die vertikale Bewegung ſprechend bezeichnenden Ziergiebel (Fig. 116). Ueber dem Portal erhält oft ein mächtiges, mit ſtrahlenförmigem Maßwerk glanzvoll durchgebildetes

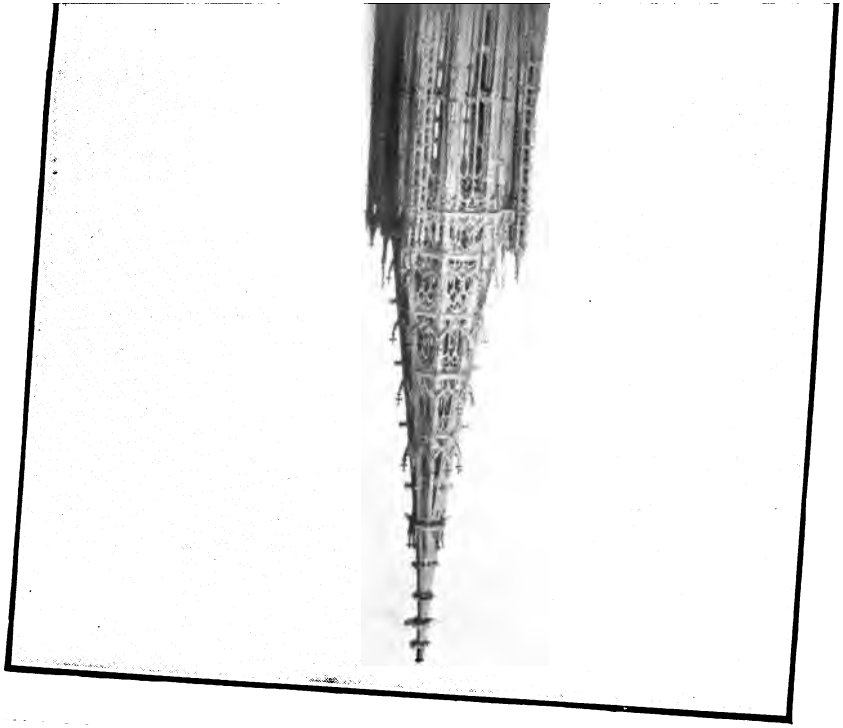


Fig. 125. Hauptansicht vom Münster zu Ulm.

Rad- oder Roſenfenſter ſeinen Platz (die berühmte Roſette über dem Hauptportal des Straßburger Münſters hat 14 m Durchmeſſer ſ. Fig. 121). Die höchſten künſtleriſchen Leiſtungen ſtellen aber die Türme dar. Sie ſteigen über einer faſt immer quadratiſchen Grundfläche in mehreren durch Kaffgeſimſe und Galerien markierten ſchön abgeſtuften Geſchoſſen auf zu ungewohnter Höhe, an den Ecken von mächtigen, nach oben immer mehr ſich verjüngenden und in Fialen auflöſenden Strebepfeilern flankiert, zwiſchen denen rieſige Prachtfenſter liegen. Hoch oben, weit über dem Dachfirſt des Rieſenbaues, gehen dieſelben in ein Geſchoß von achteckiger Grundform über, auf deſſen oberer Galerie ſich die gewaltige ſteil und kühn aufſteigende Turmpyramide erhebt, ganz zuſammengeſetzt aus mit Maßwerk durchbrochenen Steinplatten und auf der äußerſten Spitze von einer Kreuzblume gekrönt (ſ. Fig. 124). Die großartigſten Verhältniſſe liegen dieſen Türmen zu Grunde; mit ſtaunenswerter Sicherheit, bis zur äußerſten Grenze konſtruktiver Leichtigkeit gehend, ſind ſie ausgeführt. Sprechender und vollkommener hätte die himmelanſtrebende Idee des Chriſtentums nicht in Stein gemeißelt werden können, als in dieſen

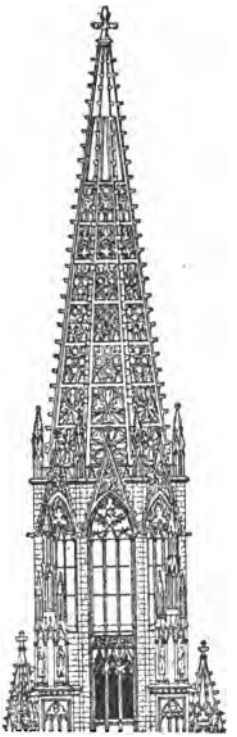


Fig. 124. Pyramide des Münſterturms zu Freiburg i. B.

Frühgothisches Kapitäl von Wimpfen i. Th.

Spätgothisches Kapitäl von Esslingen.

Fig. 128.
Got. Kapitäle.

wunderbaren Bauwerken der gotischen Zeit, in denen alle Teile mit einer markant ausgeprägten Konsequenz auf die Auflösung der Massen, das „Ausleben der Kräfte," gewissermaßen die Vergeistigung der Materie, hinweisen (Fig. 125).

Die gleiche Vollkommenheit in der Durchführung dieses Gedankens bei derselben Sicherheit in der Konstruktion bewundern wir im Innern der durchgebildeten gotischen Kirchen. Die ungeheuren, ganz in Stein erbauten und zu außerordentlicher Höhe aufgeführten Hallen zeigen die weitgehendsten Mauerdurchbrechungen; nirgends finden wir ein Uebermaß von Pfeilerstärke, nirgends einen Ueberschuß von Kraft. Alle Teile stehen in einem bis ins kleinste streng abgewogenen Verhältnis zu einander und offenbaren die höchste, geradezu vollkommene Ausbildung der damaligen Baumeister in Theorie,

Fig. 126. Pfeilersockel (aus Schloß Wertheim).

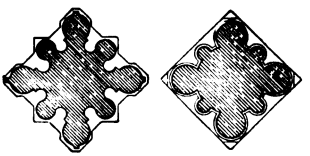


Fig. 127.
Pfeilerquerschnitte.

Konstruktion und Technik. Daß diese hohe Stufe des Könnens erreicht wurde, ist das Verdienst der Bauhütten, d. s. die Verbrüderungen der Steinmetzen, die das Studium der Geheimnisse der gotischen Kunst jedem Einzelnen zur Lebensaufgabe machten, und die deshalb für die Ausbildung des gotischen Stils von größter Bedeutung wurden. Ihnen verdankt derselbe auch die bis ins Kleinste herab ebenso konsequente wie reizvolle

Ausgestaltung der Einzelformen und die stete Fortentwickelung der Architekturdetails. Die inneren Pfeiler stehen auf einem meist aus zwei bis drei Absätzen mit Abschrägungen gebildeten Sockel, deren oberster die attische Basis enthält, die um den ganzen Pfeiler herumläuft; oft vermitteln auch äußerst reizvolle Durchdringungen von Prismen und Pyramiden (Fig. 126) den Uebergang von der Grundfläche in den Pfeilerquerschnitt. Bei diesem bleibt anfänglich der kreisrunde oder polygonale Kern zwischen den einzelnen Diensten (Rundsäulen) sichtbar; später wird der Zwischenraum wie an den Fenster- und Thürumrahmungen durch Hohlkehlen ausgerundet (s. Fig. 127). An den Kapitälen ist in der Frühzeit die Knospenform (s. Fig. 106) vorherrschend; später wird aber diese an den Romanismus erinnernde Form verlassen, und naturalistisch behandelte Blattreihen umziehen in reichem Wechsel den kelchförmigen Kern, scheinbar nur aufgelegt und mit den Stielen lose angeheftet (s. Fig. 128). Säulenring und Deckplatte werden scharf profiliert, namentlich mit tief einschneidenden Hohlkehlen; die Deckplatte wird zunächst an den Ecken abgestumpft, dann achteckig. An den Gurten- und Rippenprofilen, sowie an den Fenster- und Thürumrahmungen erhält der vom romanischen überkommene Rundstab bald ein

aufgesetztes Plättchen, das immer schärfer markiert wird, wodurch er zum Spitzstab mit birnförmigem Querschnitt umgestaltet wird, bis er schließlich zum beiderseits tiefgekehlten Vierkantstab herabsinkt (Fig. 129). Nach oben vereinigen sich die Gewölberippen immer in oft reich ornamentierten Schlußsteinen (Fig. 91); nach unten schneiden sie aber in dieser spätesten Zeit ohne Uebergang in die kreisrunden

Fig. 129. Rippenprofile.

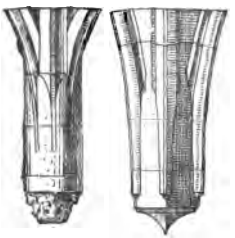


Fig. 130. Tragsteine.

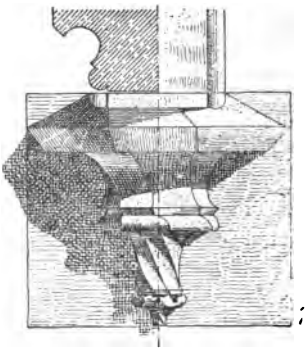


Fig. 131. Spätgot. Konsole (von Königshofen im Grbf.).

oder polygonalen Pfeiler und Wanddienste ein, welch' letztere dann auf Tragsteinen oder Konsolen aufsitzen (s. Fig. 130 und 131).

In der **Spätgotik** gehen überhaupt die früher so ausdrucksvollen Details zurück. Die Darstellung des Schlanken und Gestreckten wird schließlich übertrieben und verdrängt das konstruktive Prinzip. Die Zierglieder, Krabben, Kreuzblumen

und dgl. erstarren, werden wie ausgedorrt, die Fialen (Spitzsäulen) immer magerer und erinnern zuletzt an Metallarbeiten. Das Nachlassen in dem Festhalten der ursprünglichen Grundsätze führt zum Eindringen rein dekorativer Bestrebungen. Der Spitzbogen über den Thüren und Fenstern erhält allerlei Variationen durch den geschweiften Spitzbogen oder Eselsrücken, den umgekehrten Spitzbogen und in England namentlich durch den Tudorbogen (s. Fig. 132). Die wieder aufgenommenen dünnen Rundstäbe und Zierprofile an den Umrahmungen durchwachsen einander gitterartig. Im Maßwerk tritt die die Spätgotik besonders charakterisierende Fischblase als bevorzugtes Motiv auf (Fig 118). In Bezug auf die Gesamtanlage zeigt sich eine Vorliebe für die Hallenkirchen, in der die Seitenschiffe nahezu gleiche Breite erhalten, wie das Mittelschiff, mit einem außerordentlich schlanken, zu bis dahin unerreichter Höhe geführten Fassadenturm. Oft werden auch die Portale zu selbständigen Vorhallen, aufs prächtigste ausgestattet mit dem reichsten ornamentalen und bildnerischen Schmuck (Fig. 125).

Fig. 132. Spätgot. Bogenformen.

Die Ornamentik des gotischen Stils zeigt eine völlige Umgestaltung gegenüber der romanischen dadurch, daß die dort vorherrschenden gesetzmäßig sich wiederholenden Linienzüge und die damit verwachsenen Tier- und Menschengestalten ganz

verſchwinden. Die Motive werden zunächſt unmittelbar der heimiſchen Pflanzenwelt (Ahorn, Eiche, Kleeblatt, Epheu und dgl.) entnommen, in vollſtändig naturaliſtiſcher Auffaſſung und Behandlung. Allmählich entſteht das typiſch gotiſche Ornament aus den knorrigen Blättern mit den ſtark vortretenden Buckeln, über die eine Blattrippe läuft. In der Spätgotik wird dasſelbe zu einer ſchematiſch ausgeſchnittenen und ſtreng ſtiliſierten, meiſt bandartig verſchlungenen oder fortlaufenden Blattwerksart, die faſt nur noch an die Diſtel erinnert (ſ. Fig. 133).

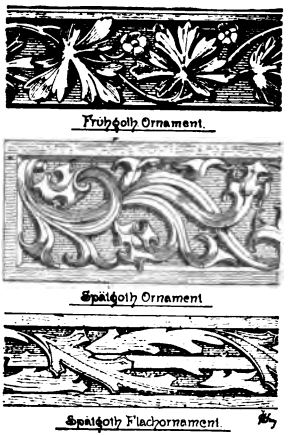


Fig. 133. Gotiſche Ornamente.

Die Bildnerei entwickelt ſich auf dem Boden der romaniſchen Kunſt; ſie formt ihre Geſtalten zunächſt im Geiſte der Antike, gelangt aber mit der Zeit zu einer eigenartigen zierlichen Darſtellungsweiſe, die im lebhaften Gegenſatz ſteht zu der antiken Auffaſſung, und welche ein treues Spiegelbild gibt von den ſchwärmeriſchen Empfindungen des Zeitalters des Marienkultus, der Minneſänger und der innigen Frauenverehrung. Die erhabene Würde und Ruhe der antiken Figuren geht verloren; weiche Empfindſamkeit und Schmiegſamkeit liegt in der ganzen Körperhaltung, und aus den anmutigen Geſichtszügen dieſer ſtets jugendlich gebildeten Geſtalten ſpricht eine Andacht, Innigkeit und Hingebung, die das ſtets zur Sentimentalität geneigte Gefühlsleben der Zeit

Fig. 134. Spätgot. Spitzbogenfiguren (von der Kirche zu Rottweil).

sehr ausdrucksvoll offenbaren (Fig. 134). An Stelle der antiken parallelfaltigen Gewandung tritt allmählich die heimische, volkstümliche Tracht mit einem lebhaft gebrochenen, eckigen und knitterigen Faltenwurf, der voll und reich auf die Füße herabfällt. Da, wo die Bildnerei sich in den Dienst der Architektur stellt — hauptsächlich an den Portalen, die meist mit einer reichentfalteten figürlichen Skulptur kirchlichen oder nationalen Inhalts ausgestattet sind —, ordnet sie sich freilich, nicht gerade zu ihrem Vorteil, dem strengen Gesetze unter und überträgt bisweilen die ge-

streckten Verhältnisse auf die Figuren; aber es ist Leben in denselben, wenn es auch in einer oft gar zu derben Zeichnung der Charaktere zum Ausdruck kommt. Das Streben nach Naturwahrheit führt zur Bemalung der Figuren, aber auch zu mancher Uebertreibung. Große Bedeutung gewinnt die Holzschnitzerei, da das Holz dem Norden das bequemste Material bietet und für Bemalung und Vergoldung sich besser eignet, als Marmor und Sandstein. Die Skulpturen finden an den Portalen, Altären, Kanzeln, Lettnern, Grabdenkmälern und in der Profanarchitektur als Statuen an Häusern, öffentlichen Brunnen u. dgl. ausgiebige Verwendung.

Die Malerei folgt den Grundsätzen der Bildnerei, bleibt aber in der Ausführung der Details hinter ihr zurück. Sie strebt weniger nach Schönheit der Figuren, als nach bestmöglichem Ausdruck tiefer Frömmigkeit, Demut, Andacht und Ergebung. Darin liegen etwa die gemeinschaftlichen Züge der zahlreichen Schulen des Mittelalters (altfränkische zu Nürnberg, die von Köln, die flandrische Schule u. dgl.). Der Flachmalerei bleibt nur ein kleines Feld, indem die Wandflächen meist unbemalt bleiben und nur die Architekturglieder (Rippen, Kapitäle u. dgl.) durch Auftrag von Naturfarben hervorgehoben werden (die Kapitäle bisweilen durch Vergoldung). Die dekorative Malerei verwendet in jenen glanzvollen Zeiten des deutschen Rittertums mit Vorliebe Wappen und heraldischen Schmuck, eingeflochten in das typisch gotische Ornamentwerk. Zu hervorragender Bedeutung gelangt die Glasmalerei, die zwar schon in der romanischen Epoche vorkommt, hier aber in den hohen und weiten Fenstern einen ungleich größeren Raum zugewiesen erhält. Meist sind es teppichartige Muster, oft aber auch bild-

nerische Darstellungen religiösen Inhalts, stets umrahmt von einer prächtigen, in den charakteristischen gotischen Detailformen gezeichneten Bordüre, in den tiefsten und leuchtendsten, wunderbar harmonisch zusammengestimmten Farben. Die Miniaturmalerei dehnt sich in Deutschland auch auf die Illustration der Heldengedichte und des Minnesangs aus und offenbart stets die naive Empfindung und den Gefühlsausdruck der damaligen Zeit.

Fig. 135. Gotischer Tisch.

Die Kleinkünste (Holz- und Elfenbeinschnitzerei, Gold- und Silberarbeit, Schmiedekunst u. dgl.) zeigen uns am allerlebhaftesten, wie kräftig die gotischen Formen die ganze künstlerische Auffassung der Zeit durchdringen. Die Nachbildungen architektonischer Glieder, wie Giebel, Fialen mit Krabben und Kreuzblumen, Maßwerken und Baldachinen, sind auch in der Kleinkunst die gebräuchlichsten Formen (Fig. 135) und lassen die Reliquienschreine als verkleinerte Abbilder von Bauwerken erscheinen. An den Altären, Kanzeln, Lettnern, Grabdenkmalen, Taufsteinen und in der gesamten bürgerlichen Baukunst kommen die Kleinkünste sehr ausgiebig zur Verwendung.

Kloster- und Profanbauten. Während die Klöster im allgemeinen ziemlich streng an den Ueberlieferungen der romanischen Zeit festhalten und die gotischen Formen mehr dekorativen Einfluß erhalten auf reichere Ausgestaltung der Kreuz-

gänge, des Chors, der Lettner, Altäre und Kirchengeräte, gelangt der gotische Stil in der weltlichen Architektur noch zu einer glänzenden Entfaltung. Zwar gestatteten die Burgen der Ritter schon der Sicherheit wegen, die eine starke Durchbrechung der Mauern nicht zuließ, nur eine maßvolle Fortentwicklung der hierfür besser geeigneten romanischen Bauweise; im Aeußern sind es meistens nur die Detailbildungen, die hohen und schlanken Zinnenbekrönungen und reizvolle, äußerst malerisch angeordnete Erker und Ecktürmchen mit Zinnen und Spitzsäulen, die auf die gotischen Formen hinweisen. Um so ausgiebiger werden dieselben aber in der Innenarchitektur, den Treppenhäusern, Sälen u. dgl. verwendet. Auch in der Befestigung der Städte, den Stadtthoren und Stadttürmen waren durch die gleichen Rücksichten Beschränkungen geboten. Dagegen wetteifern die innern öffentlichen Gebäude, die Rat- und Kaufhäuser mit ihren trotzigen Türmen, den oft reich mit Fialen verzierten Treppengiebeln und den großen Sitzungs- und Festsälen an Pracht und an Größe mit den Burgen und Schlössern der Fürsten; sie geben uns heute noch ein höchst rühmliches Zeugnis für den Gemeinsinn, die Macht und den Reichtum des freien Bürgerstandes im Mittelalter.

Bei den Privatbauten gewinnt die Gotik noch ein ganz eigenes Gepräge durch Entwickelung der mittelalterlichen Holzarchitektur. Der Fachwerkbau mit den vorgekragten Stockwerken (Fig. 136), reichverzierten Fensterbrüstungen und geschnitzten Fenstergewänden, mit den prächtig ornamentierten Eckpfosten und Pfetten wird zur typischen Grundform für die bürgerlichen Wohnhäuser. Das Fachwerk beginnt meist erst mit dem zweiten Stock; der erste ist von Stein. Durch ein weites Bogenportal gelangt man in den geräumigen

Hausflur, von dem ein ſtattliches Treppenhaus mit oft prächtig gewundenen Steintreppen zu den Stockwerken führt. Auch im innern Ausbau ſpielt das Holz eine hervorragende Rolle; Wände und Decken werden vertäfelt; die Möbel erhalten zierliche gotiſche Maßwerksfüllungen und reiches Eiſen- oder Silberbeſchläg. Und wenn es zu koſtſpielig war, ein ſorgfältig modelliertes Ornament mit Wappen u. dgl. einſchnitzen zu

Fig. 136. Hofanſicht aus Straßburg.

laſſen, finden die gotiſchen Blattformen in flachgeſchnittenem Ornament, das wie aufgelegte Laubſägearbeit erſcheint, an Vertäfelungen und Möbeln zwar vereinfachte, aber ſehr anſprechende Verwendung (ſ. Fig. 133, 135 und 137).

An diesen Privatbauten finden wir auch den Steinbau mit dem Fachwerk in äußerst glücklicher Verbindung; massive Giebel mit treppenartigen Abstufungen oder hohen Zinnen, oft von Fialen flankiert, bilden nicht selten die Hauptfront der im übrigen fast ganz in Fachwerk ausgeführten Häuser, und zierliche hölzerne Laubgänge, Erker und Ecktürmchen sind ein sehr häufiger, anheimelnder Schmuck der steinernen Fassaden.

Vergegenwärtigen wir uns nun ein solches Straßenbild einer mittelalterlichen Stadt, so wie es uns z. B. in dem gewerbefleißigen Nürnberg entgegentritt, mit den hohen Giebeln, den stolzen Ecktürmchen, den vielen Chörlein, den oft sehr reizvollen an den Ecken und in tabernakelartigen Nischen befindlichen Heiligenstatuen auf reich verzierten Konsolen und mit eleganten Spitzsäulenkrönungen, die Straßenfluchten malerisch unterbrochen von freien Plätzen mit den sehr kunstvoll ausgeführten Brunnen, so werden wir uns des Eindrucks nicht erwehren können, daß das eine wahrhaft volkstümliche Kunst ist, die zweifellos auch heute noch eine sehr dankbare Form für das bessere bürgerliche Wohnhaus bietet.

Entwickelung in den einzelnen Ländern. Der gotische Stil geht zwar von Frankreich aus, speziell dem vorwiegend germanischen Norden, gelangt aber in diesem Lande doch nicht zu seiner vollkommensten Entwickelung. Durch die Vorliebe für das zerteilende und trennende Galeriewesen, welches die französischen Bauten hauptsächlich kennzeichnet, tritt die Horizontallinie allzusehr in den Vordergrund. Die Türme werden auch oft ohne Helme wagrecht abgeschlossen. (Denkmale: Notre Dame zu Paris, 1163—1257, die Kathedralen zu Rheims 1212—1300, Amiens 1220—1288, Chartres 1195—1260, Beau-

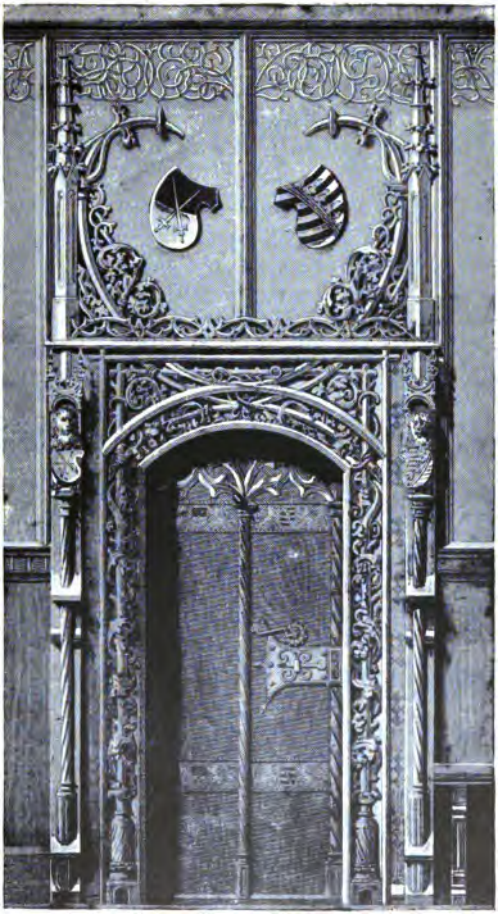


Fig. 187. Thüre zum Fürstenzimmer der Veste Coburg.

vais, vollendet 1280). England eignet sich den neuen Stil bald nach seinem Aufkommen in Frankreich an, vermag aber nicht, denselben in bedeutsamer Weise künstlerisch fortzubilden. Die gestreckten Verhältnisse, die sich schon im Grundriß zeigen, die hohen Zinnen, Lanzettfenster und in der Spätzeit („Perpendikularstil") die Tudorbogen (Fig. 132) geben der englischen Gotik ein eigenartiges, aber auch kaltes und trotziges Aussehen. Dagegen wird England zur Heimat der reichen Netz- und Sterngewölbe, die bisweilen in einer an die maurischen Stalaktitengewölbe erinnernden Pracht zur Ausführung kommen. (Westminster-Abtei London 1245—1269, die Kathedralen von Salisbury 1220—1258, York 1291—1230, Lincoln 1186—1324). Die Gotik der Niederlande hält die Mitte zwischen der deutschen und französischen Auffassung, gelangt aber weniger im Kirchenbau (der wichtigste ist der Dom von Antwerpen, 1322 begonnen, mit sieben Schiffen und einem schlanken 123 m hohen Turm), als an den öffentlichen Bauten zur Entfaltung, unter denen das Stadthaus zu Löwen, 1448—1469 und das Rathaus zu Brüssel, 1401—1455, berühmte Beispiele bieten. Das eigentliche Italien hat keine gotische Epoche; die Formen derselben sind den Romanen zu fremdartig. Nur auf dem Boden der Lombardei, wo germanische und romanische Elemente sich verschmelzen und wiederholt ein überaus kräftiges architektonisches Leben sich zeigt, entstehen einige Denkmale von Bedeutung. (Dom zu Mailand 1386 begonnen). Venedig entwickelt mit Hülfe des Spitzbogens und der Maßwerke einen höchst malerischen Fassadenstil, der namentlich an den gegen das Wasser zu sich öffnenden Loggien prächtig zur Geltung kommt (Dogenpalast 1301). In Spanien gewinnt die Gotik durch Vermischung mit den maurischen Formen eine eigenartige, über-

aus glänzende Pracht; an den Kathedralen iſt überwiegender deutſcher Einfluß unverkennbar. (Kathedralen zu Burgos, begonnen 1221, und Toledo, begonnen 1227.) Die höchſte Entfaltung erhält, wie ſchon in der Einleitung zu dieſem Kapitel hervorgehoben wurde, der gotiſche Stil in Deutſchland, woſelbſt die franzöſiſche Gotik geläutert, fortgebildet und ſchließlich ihrem Ideal am nächſten geführt wird. Die organiſche Durchbildung der Geſamtkonzeption, die ſtrenge mathematiſche Konſequenz im Verhältnis der Teile zu einander und die große monumentale Idee in der ganzen Faſſadenentwickelung iſt ein den gotiſchen Bauten in Deutſchland eigener Zug, der ſie vor denen aller andern Länder vorteilhaft auszeichnet.

Außerordentlich groß iſt die Zahl der Denkmale in Deutſchland; wir nennen hier nur: Die Eliſabethenkirche in Marburg, 1235—1283, die Stiftskirche zu Wimpfen im Thal, 1262—1278, den Dom zu Meißen 1266—1342, zu Halberſtadt, begonnen um 1260, vollendet 1490, Dom zu Regensburg, 1275—1534, die ſchönen Nürnberger Kirchen: St. Sebald (Chor), 1377 vollendet, Lorenzkirche, 1278—1477, Frauenkirche, 1355—1361, Münſter zu Ulm, 1377—1494, Stephansdom zu Wien, 14. Jahrhundert.

Die weitaus ſtolzeſten Schöpfungen entſtehen aber wieder in den Rheinlanden, da wo der Germane im ſteten Kampfe mit dem Romanen ſich mißt: Münſter zu Freiburg i. B. mit einem herrlichen Turm (um 1300), zu Straßburg, 1275 bis 1439, an welchem Erwin von Steinbach ſo glücklich die Mitte hält zwiſchen deutſcher und franzöſiſcher Gotik, die in außerordentlich edlen Formen durchgeführte Katharinenkirche zu Oppenheim, 1262—1317, Dom zu Trier, 1227—1244. Die konſequenteſte und in jeder Beziehung vollkommenſte Durch-

bildung erhielt der gotische Stil am Dom zu Köln, begonnen 1248, der sowohl in der Grundrißanlage und der strengen Regelmäßigkeit, wie auch in der durch und durch folgerichtigen Ausführung des Ganzen wie aller Detailformen die höchste Vollendung der Gotik und die Blüte und den Gipfelpunkt der gesamten mittelalterlichen Architektur darstellt.

Die einzelnen Epochen des gotischen Stils fallen in Bezug auf ihren Entwickelungsgang in Deutschland etwa in folgende Zeitabschnitte:

1) **Frühgotik** 1250—1300. Uebernahme der romanischen Basilika mit reicher Chorausbildung (Kapellenkranz). Gedrückter oder gleichseitiger Spitzbogen, sichtbarer Pfeilerkern mit vorgestellten Halbsäulen. Rundstäbe in Gesimsen, Portal- und Fensterleibungen und im Maßwerk. Einfacher Turmbau. (Elisabethenkirche zu Marburg.)

2) **Blütezeit** 1300—1400. Reichste Grundrißanlage mit Chorumgang. Bündelpfeiler (mit Hohlkehlen zwischen den Rundstäben auch in Thür- und Fensterleibungen). Spitzstäbe. Stern- und einfaches Netzgewölbe (mit geraden Rippen). Reiches Maßwerk aus geometrischen Figuren. Großartiger Turmbau. (Dom zu Köln.)

3) **Spätgotik und Verfallzeit** 1400—1500. Verschwinden des Querschiffs. Runde oder polygonale Pfeiler. Gleichstarke, beiderseitig gekehlte Rippen, nach unten in die Pfeiler einschneidend. Netzgewölbe mit krummlinigen und abgeschnittenen (Stutz-) Rippen. Spitzbogenvariationen (geschweifter Spitzbogen ꝛc.). Fischblasen im Maßwerk. Dünne, sich durchwachsende Rundstäbe an Gesimsen und den Portal- und Fensterumrahmungen. Völliges Verschwinden des konstruktiven Prinzips. Allmähliches Eindringen klassischer Motive (Kilianskirche zu Heilbronn a. N.).

Der Renaiſſance-Stil.

Bis in den Anfang des 16. Jahrhunderts hatte ſich in Deutſchland der gotiſche Stil als die alleinherrſchende Kunſtform zu behaupten vermocht. Von nun an machte ſich aber auch im Norden der kräftige Wellenſchlag jener gewaltigen auf den völligen Bruch mit dem ſtarren Dogmenzwang des Mittelalters abzielenden Bewegungen geltend, welche ſchon vom erſten Viertel des 15. Jahrhunderts an von Italien ausgingen und mit unwiderſtehlicher Macht das ganze Geiſtes- und Gemütsleben der Zeit erſchütterten. Es war der aus dem lebhaften Ringen nach freiheitlicher Ausgeſtaltung der individuellen Selbſtändigkeit geborene „Geiſt der Renaiſſance“,*) der dem rein kirchlichen Monopol mittelalterlicher Bildung eine „humane“ entgegenſetzte, in den klaſſiſchen Völkern das Muſterbild menſchlicher Vollkommenheit idealiſierte und den Bildungsgehalt des Altertums der Kunſt und Wiſſenſchaft der europäiſchen Völker lebendig zu machen ſuchte. Dieſer Bewegung kamen die epochemachendſten Entdeckungen und Erfindungen zu Hilfe, die den Geſichtskreis und die Macht des Menſchen in ungeahntem Umfang erweiterten und die ganze bisherige Anſchauungsweiſe von Grund aus veränderten. Mit tiefer Begeiſterung forſchten die bedeutendſten Kapazitäten der Zeit in der neu ausgegrabenen Literatur und Kunſt des ſchönen Altertums, und die ganze gebildete Welt nahm mit Hilfe der eben erfundenen Buchdruckerkunſt an ihren Errungenſchaften den lebhafteſten Anteil. Und ſo vollzog ſich allmählich, genährt und gefördert durch die heftigen Wirren der Reformation, jener tiefernſte Umſchwung

*) Renaiſſance-„Wiedergeburt“ des klaſſiſchen Altertums in ſeinem Einfluſſe auf die Wiſſenſchaft, Litteratur und Kunſt und die geſamte Kulturanſchauung.

auf allen Gebieten des geistigen Lebens, der mit sieghafter Kraft das ganze System der mittelalterlichen Scholastik umstürzte und der gesamten modernen Bildung ihre heutige Grundlage gab.

Diese Umwälzungen mußten auch einen tiefeinschneidenden Einfluß gewinnen auf die Entwickelung der Kunst. Unvergleichlich kühne Bauwerke hatte zwar noch die letzte Epoche des gotischen Stils emporgeführt. Allein ihre hohle Größe und die schließlich in greisenhafter Verknöcherung erstarrten Einzelformen entsprachen dem bewegten Zeitgeiste nicht mehr. Mit dem Mittelalter hatte sich auch die Gotik überlebt. Die Zeit drängte nach neuen Mitteln für den künstlerischen Ausdruck, und diese wurden in den antiken Formen gefunden.

Es war wohl natürlich, daß diese „Wiedergeburt" der klassischen Kunst, die „Renaissance", von Italien ihren Ausgang nahm; hier, im Ursprungslande der römischen Antike, wo man sich von den Resten des Altertums stets umgeben sah, wo der Geist desselben nie ganz gewichen und nur zeitweise durch Eindringen mittelalterlicher nordischer Elemente in seiner Fortbildung gehemmt wurde, ist die Renaissance eine streng nationale Kunst, von durchaus einheimischen Künstlern gepflegt. Hier fand sie am früheſten Eingang und erreichte auch die edelste und vollkommenste Ausbildung, während sie im Norden erst nach langem Kampfe zur Geltung kam und auch dann nur unter mannigfacher Vermischung mit den Formen der angestammten mittelalterlichen Kunst. Da infolge dessen die Renaissance sich in den verschiedenen Ländern in sehr ungleichem Tempo entwickelte und auch zu völlig verschiedenem Gepräge gelangte, wollen wir ihre Haupterscheinungsformen, so wie sie sich in den für uns besonders in Betracht kommenden Ländern Italien und Deutschland herausgebildet haben, im einzelnen betrachten.

Die italienische Renaissance offenbart uns schon bei ihrem Entstehen ihren rein weltlichen Charakter. Während bisher die kirchliche Kunst die dominierende war und von ihr die Kunstformen entwickelt wurden, um dann auch auf die Profanbauten überzugehen, gewinnt nunmehr die Palastarchitektur die Führung über die Kunst. Die weltlichen Baumeister, unter ihnen wahrhaft gigantische Künstlernaturen von höchster und vielseitigster Begabung, geben die Richtung an und drücken oft einem ganzen Zeitabschnitt den Stempel ihrer Individualität auf. Das Große und Bewundernswerte an ihren Schöpfungen liegt darin, daß sie nach eifrigstem Studium der antiken Bauwerke, deren Ueberreste zum Teil noch vor ihren Augen standen, nicht in eine antiquarische Nachahmung verfallen, sondern diese Formensprache mit souveräner Freiheit und großartiger Schöpferkraft für den Geist und die Bedürfnisse der eigenen schönheitsvollen Gegenwart und Wirklichkeit fortzubilden verstehen. Dadurch haben sie mit der Renaissance die Grundlage geschaffen für die gesamte Kunst der neueren Zeit.

Die ersten Werke der Renaissance entstehen in Florenz vom Jahre 1420 ab; dort wurde von dem Baumeister Brunellesco, der als der eigentliche Vater der Renaissance gelten darf, in dem Palazzo Pitti der Florentiner Palasttypus geschaffen. Derselbe zeigt einen meist in rechteckiger Grundform und in mächtigen Dimensionen angelegten mehrgeschossigen Bau, dessen Räume sich um einen quadratischen oder rechteckigen Hof gruppieren, welcher von offenen, meist durch alle Stockwerke durchgeführten Säulenhallen umgeben ist (Fig. 138). An diesen finden die spätrömischen Arkadenstellungen sehr dankbare Verwendung; sie sind mit Kreuz-, Kuppel- oder flachen Spiegelgewölben überdeckt.

Weiträumige, bequeme Treppen bilden die Verbindung der einzelnen Geſchoſſe. An den Faſſaden wird erſtmals die Rustica, das regelmäßige Quadermauerwerk mit ſorgfältig abgerichteten vertieften Fugen und rauher Zwiſchenfläche, zu künſtleriſcher Geltung gebracht. Für die äußere Formgebung werden die römiſchen Baugliederungen und das geſamte Ornamentwerk übernommen; kräftige Gurtgeſimſe bewirken eine Einteilung der Faſſaden in Stockwerke; ein reich ausgebildetes mächtiges Kranzgeſims giebt dem Ganzen einen wirkungsvollen Abſchluß. Die Thüren und Fenſter

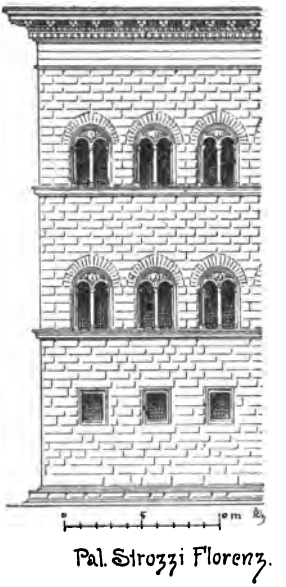


Fig. 189.

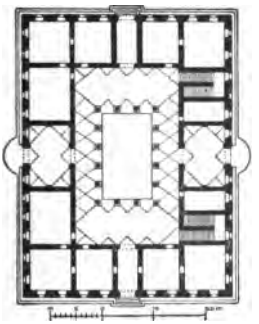


Fig. 188. Grundriß des Pal. Strozzi in Florenz.

werden ſtreng ſymmetriſch unter ſorgfältiger Einhaltung durchgehender Achſen angelegt und mit antiken Gliedern umrahmt; ſie erinnern in dem mit Vorliebe angewendeten Rundbogenſchluß an die romaniſch mittelalterliche Kunſt

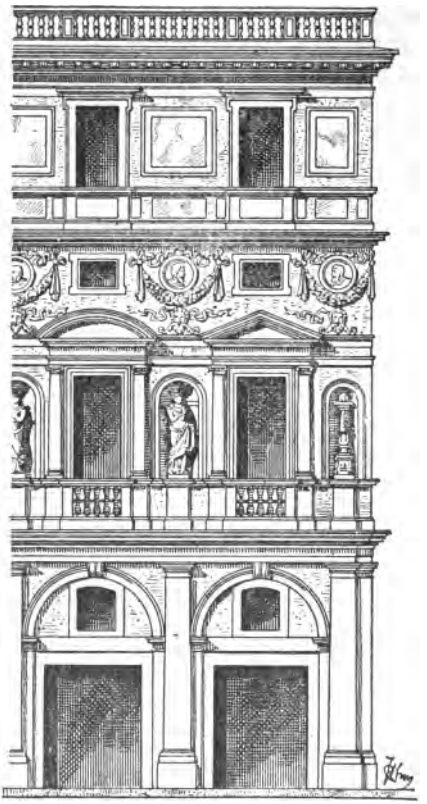


Fig. 140. Haus des Rafael in Rom.

(Fig. 139). In der weiteren Entwickelung dieſer Paläſte bemerken wir, wie ſich allmählich aus den der römiſchen Antike entnommenen Motiven ein typiſches, vom Einfachen und Schweren zum Mannigfaltigen und Leichten fortſchreitendes

Fassadensystem ausbildet. Die Rustica tritt entweder in allen Geschossen oder wenigstens über dem ersten Stockwerk in Verbindung mit zierlich gestalteten Pilastern, welche die langen Fassaden sehr wirkungsvoll beleben. Die Thüren und Fenster werden zu kräftigerer Erscheinung gebracht; sie erhalten außer der römischen Einfassung mit Gewänden und Archivolte noch ein Verdachungsgesims, welches von Konsolen, Pilastern oder Wandsäulen getragen wird (Fig 140). Man suchte aber zunächst weniger durch starke Profilierungen und Ausladungen zu wirken, als vielmehr durch ein zierliches

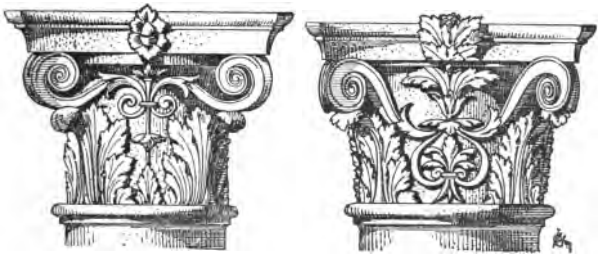


Fig. 141. Korinth. Pilasterkapitäle der Renaissance.

Schmuckwerk, welches sich bescheiden den Architekturgliedern unterordnet. Die mit Vorliebe verwendeten korinthischen Pilasterkapitäle erhalten so manche phantasievollen Umgestaltungen (Fig. 141). Die klassischen Zierglieder wie Perlschnüre, Eierstäbe, Wellenbänder, Zahnschnitte und dgl. gelangen in reichem Wechsel zur Verwendung. Die Friese, die Füllungen an Thür- und Fensterbekrönungen, die Bogenzwickel, selbst die Säulen- und Pilasterschäfte werden mit höchst anmutigen und naiven Ornamenten geschmückt (Fig. 142), in welchen die antiken Motive mit stilisierten

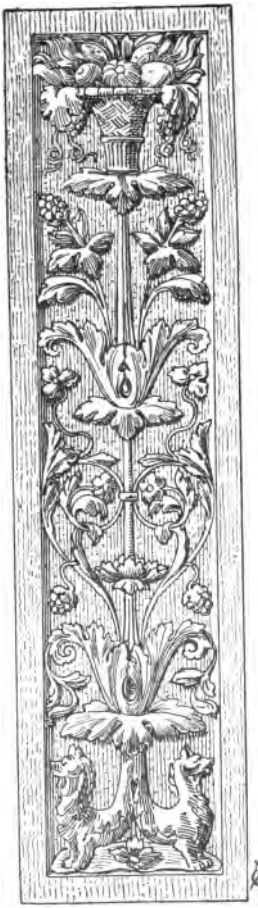


Fig. 142. Ital. Ren. Ornament (Pilasterfüllung).

Pflanzenformen, namentlich dem Akanthusblatt (Fig. 143), der Rebe, dem Lorbeer und Epheu, symbolischen Gegenständen, phantastischen Figuren, Masken, Waffen, Wappenschildern, Vasen, Kandelabern und Emblemen aller Art in sehr wechselvoller und zierlicher Anordnung unter freier Benützung klassischer und mittelalterlicher Anregungen in Verbindung treten. Das Streben nach möglichst reizvoller dekorativer Behandlung führt zu den bemalten Fassaden, welche ganze Straßenzüge einnehmen. Sehr beliebt wird die Sgraffitomanier, bei welcher der dunkelgefärbte Mörtelverputz der Außenflächen mit einer weißen Kalkschichte überzogen und dann mit einem eisernen Griffel durch stellen- oder strichweise Entfernung des Ueberzugs die Zeichnung eingearbeitet wird.

Dieses Vorherrschen des dekorativen Prinzips, die ganz freie Auffassung über die Art des Schmuckwerks, in welchem auch die Verschiedenheit der Nationalitäten und der Einfluß

früherer Epochen in meist sehr glücklicher Harmonie mit dem Struktiven zum Ausdruck kommen, der ganze Hauch mittelalterlicher Poesie, welcher noch diese Bauten umgiebt, kennzeichnet in allen Ländern den Charakter der Frührenaissance. Die Dauer derselben kann man für Italien etwa bis zum Jahre 1500 annehmen. Ihre bedeutendsten Baumeister sind: In Florenz der schon genannte Brunellesco (1377—1446), der außer seinem Palazzo Pitti auch im Kirchenbau mit der großartigen Domkuppel daselbst bahnbrechend vorgegangen ist; Benedetto da Majano, der den berühmten Pal. Strozzi erbaute; in Venedig Pietro Lombardo, der Erbauer des Pal. Vendramin-Calergis.

Fig. 143.
Akanthuskelch.

Mit dem Beginn des 16. Jahrhunderts tritt ein Wendepunkt ein. Papst Julius II. beruft die größten Künstler der Zeit an seinen Hof, und nun scheint in der Architektur und den bildenden Künsten ein neues Zeitalter vom Glanze der einstigen perikleischen Epoche in Rom aufzudämmern, in welchem Werke von wunderbarer Vollendung entstehen. Zunächst regte sich ein sehr energischer Widerspruch gegen die freie Dekorationsweise des vergangenen Jahrhunderts. Das gründliche Studium der antiken Ueberreste, die sorgfältige Vermessung derselben führt zu einer gewissen Strenge hinsichtlich Entwickelung der Komposition, der Rhythmik der Verhältnisse und Klarheit der Details. Der Klassizismus feiert eine Auferstehung in einem neuen, der Zeit angepaßten Gewand.

Den Fassaden wird das antike römische Vorbild nach dem von Vitruv aufgestellten Schema zu Grunde gelegt. Die

Rustica tritt zurück und wird meist auf den Sockel oder das unterste Geschoß beschränkt. Fein gegliederte, in ihren Verhältnissen genau abgewogene Gesimse bewirken die horizontale Einteilung der Außenflächen. Als senkrechte Strukturglieder werden Pilaster-, Säulen- und Halbsäulenreihen in reichem Wechsel in die Fassaden eingefügt. Die früher so zierlich ornamentierten Pilaster werden wieder kanneliert oder glatt. Die vorher fast ausschließlich verwendete korinthische Säule wird streng stilisiert und tritt in Verbindung mit den anderen Anordnungen, die in der früher angegebenen Reihenfolge (s. S. 35) über einander angeordnet werden bei sorgfältigster Behandlung im antiken Sinne. Im Detail trägt die römische Antike den Sieg davon; die Baumeister behandeln sie aber ebenso frei, wie einst die Römer die Kunst der Griechen. Die Fenster erhalten eine von Konsolen oder postamentartig gebildeten Stützpfeilern getragene Bank und einen als Giebel- oder Bogenverdachung gebildeten Aufsatz, der auf kräftig gegliederten Pilastern, Halb- oder Ganzsäulen ruht (Fig. 140). An den Brüstungen der Fenster und den Krönungen finden sich bald Balustraden als ein sehr beliebtes Motiv. Auch die Nische mit der die Rundung ausfüllenden weitstrahligen Muschel tritt in ähnlicher Umrahmung wie die Fenster allmählich auf als ein neues dekoratives Mittel zur Flächenbelebung. Alle Profilierungen und Verkröpfungen erhalten kräftigere Formen; die flachen Verzierungen werden zum Hochrelief. Auf prächtige Ausgestaltung des an sich hohen und weitausladenden Kranzgesimses wird ein Hauptgewicht gelegt, dasselbe giebt mit der reichen Konsolenbildung und Gesamtausstattung dem ganzen einen äußerst wirkungsvollen Abschluß (Fig. 144).

Die gleiche Entwickelung können wir auch an den meist

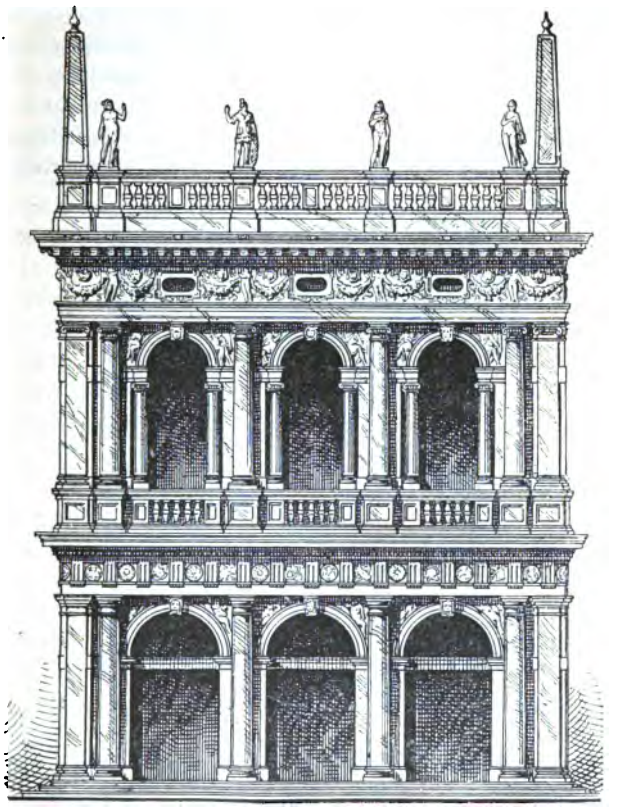


Fig. 144. Markusbibliothek zu Venedig (v. Sanſovino).

wunderbar reich und ſtimmungsvoll ausgebildeten Arkadenhöfen verfolgen und im großen Ganzen auch in der Dekoration der Innenräume (Fig. 145). An den Wandflächen bildet die Einteilung durch Pilaſter und Geſimſe

in einzelne Felder die Grundidee; in den letzteren werden, von Zierleiſten und Ornamentfrieſen umrahmt, Füllungen angeordnet, in deren Innenfläche ornamentale, figürliche oder landſchaftliche Darſtellungen Platz finden. Auch die Decken erhalten eine nach geometriſchen Motiven oder auch kaſſettenförmig angelegte Einteilung in einzelne Felder, die von reichen

Fig. 145. Innenanſicht aus dem Dom zu Brescia.
(Uebergang der ital. Spätren. zum Barockſtil).

Verzierungen umrahmt werden, und deren Untergrund mit verſchiedenen aus vegetabiliſchen und figürlichen Elementen gemiſchten Ornamenten geſchmückt wird. Die Technik zeigt eine meiſt ſehr glückliche Verbindung von plaſtiſchen Stuckverzierungen und Malerei in ſehr heiteren und lebhaften

Farben. Die schönsten und edelsten Innendekorationen dieser Art finden sich in den Loggien des Vatikan von Rafael.

Diese zweite Periode des in Rede stehenden Stils, die italienische Hochrenaissance, hat im Palastbau Großartiges geleistet und eine hohe künstlerische Würde und Schönheit erzielt. In dem monumentalen Zug ist aber das heitere Schmuckwerk der Frührenaissance verschwunden; Masken, Löwen, Engelsköpfe, Rosetten, Guirlanden, Trophäen, Muscheln, Vasen und schließlich der Zierschild treten an dessen Stelle. Im Ornament verbleibt an Pflanzenmotiven fast nur das Akanthusblatt in kräftiger, oft zu massiger Modellierung. In dieser Beziehung ist eine Ernüchterung eingetreten, die bald zum Verlassen der bisher eingehaltenen Geleise drängte.

Es ist wohl kein Zufall, daß die kirchliche Baukunst in dieser Stilepoche nicht besonders aufblühen konnte; die heidnische Tempelarchitektur konnte von Anfang an für den christlichen Tempelbau nicht geeignet erscheinen; namentlich ergab ihre Verwendung für die äußeren Fassaden so manche Schwierigkeiten. Trotzdem wurde Bewundernswertes geschaffen. In der Grundrißanlage wurde der byzantinische Centralbau vorherrschend; eines der am klarsten angelegten Beispiele hierfür bietet die Kirche Madonna di Carignano in Genua (erbaut um 1560 von Galeazzo Alessi) (Fig. 146). Nicht selten findet sich der Centralbau mit der Basilika verbunden, so daß das griechische Kreuz durch Anbau eines Langhauses in ein lateinisches verwandelt wird. Die Wände erhalten im Innern und Aeußern der Kirche die bisher besprochenen typischen Renaissanceformen (Fig. 145 und 146). Besonderes Augenmerk wird auf eine möglichst monumentale und mit verschwenderischer Pracht

ausgeſtattete Hauptkuppel gerichtet, die ſich kühn über der Vierung auf einem kreisrunden Unterbau, dem Tambour, erhebt und oben in einem offenen Laternenkranz endigt, auf dem die Laterne, ein kleiner mit

Fig. 146. Renaiſſance-Kirche.
(Madonna di Carignano in Genua).

Fenſtern verſehener Aufſatz, ruht. Die bedeutendſte Kirche der Renaiſſance iſt die i. J. 1506 begonnene, 1626 eingeweihte Peterskirche in Rom, die in ganz außergewöhnlichen Dimenſionen angelegt iſt (ihre Länge beträgt

187 m, der innere Durchmesser der Kuppel 42 m, die Höhe derselben 117 m) und mit der gewaltigen von Michelangelo erbauten Kuppel einen ungemein großartigen Eindruck macht. Mit diesem Riesenbau haben die Baumeister der Renaissance selbst die des alten Rom noch überboten.

Von den vielen gottbegnadeten Künstlern, welche in dieser glanzvollen Epoche auf Italiens Boden erstanden sind, wollen wir hier nur die allerhervorragendsten nennen: Bramante, (Planschöpfer und grundlegender Erbauer der Peterskirche; Pal. Cancelleria); Peruzzi, (Villa Farnesina), A. Sangallo (Pal. Farnese in Rom); Rafael, (Pal. Pandolfini zu Florenz); Sansovino, (Bibliothek von San Marco in Venedig, 1536 erbaut); Vignola und Palladio, beide ebenso bedeutende Baumeister wie gelehrte Theoretiker, bekannt als die strengen „Gesetzgeber der Architektur". Der Genialste ist aber Michelangelo, einer der größten Künstler aller Zeiten, der auch in der Bildhauerei und Malerei an der Spitze steht und für die gesamte Entwickelung der Kunst von einflußreicher Bedeutung ist.

Solchen Künstlernaturen konnte es nicht leicht sein, sich für die Dauer an die von dem ausschließlich antiken Formengefühl gezogenen Grenzen zu binden; sie mußten dieselben bald als einen beengenden Schematismus empfinden, dessen Inhalt nicht aus ihnen selbst, aus dem Charakter und den religiösen Vorstellungen der Zeit hervorgegangen war, sondern eine von außen übernommene, der Gegenwart angepaßte Sache darstellt. Darin liegt wohl die Hauptursache, warum der eigentlichen Hochrenaissance, dieser herrlichen Nachblüte der Antike, in Italien eine so kurze Dauer beschieden war. Schon um die Mitte des 16. Jahrhunderts, jedenfalls aber mit dem Ausgang des sechsten Decenniums, werden die

bisherigen Schranken verlassen; Michelangelo ist der erste, welcher die „gesetzmäßige Langweiligkeit“ mit genialer Willkür durchbricht und so die Spätrenaissance einleitet. In der ganzen Fassadenentwickelung macht sich ein energisches Streben nach großartigen plastischen Wirkungen geltend: Die äußeren Wandflächen werden durch Anordnung von Flügelausbauten und Risaliten (Mauervorsprüngen) belebt; malerisch gruppierte Säulenreihen mit Nebenpilastern und kühn ausgearbeiteten kräftigen Gesimsen, die sich, zahlreiche Ecken bildend, um die Säulen und Pfeiler herumkröpfen, werden massenhaft in die Fassaden eingefügt. Im Detail finden sich Hermen (Büsten auf sich verjüngenden Fußpfeilern vgl. Fig. 166), Karyatiden, gewundene Säulen mit Laubornamenten. Diese Bestrebungen behalten trotz der eindringlichen Mahnungen des Palladio und Vignola, sich Mäßigung aufzulegen, die Oberhand, und so geht die italienische Spätrenaissance schon mit dem Ausgang des 16. Jahrhunderts in eine neue Stilphase über, das Barocco.

Von Italien aus verbreitete sich die Renaissancekunst mit der der Renaissancezeit innewohnenden Kraft über ganz Europa. In den Ländern, in welchen die Gotik das ganze Gefühlsleben durchdrungen hatte, konnte sie jedoch nur sehr langsam und nach schweren Kämpfen mit der angestammten Kunst zur Geltung gelangen. In dem Ringen der beiden grundverschiedenen Kunstrichtungen entstehen nun jene eigentümlichen Stilmischungen und wunderbaren Kombinationen, die der Frührenaissance in Frankreich, Spanien und England, namentlich aber der

Deutschen Renaissance ihren besonderen Charakter geben. Diese ist in mancher Beziehung nicht so edel stilisiert, wie

die gleichzeitige Kunst der Italiener; aber was Eigenart und Selbständigkeit gegenüber den Bildungsgesetzen der Alten, sowie Zweckmäßigkeit und malerische Wirkung anbelangt, wird die deutsche Renaissance von der italienischen kaum erreicht.

Die deutsche Renaissance beginnt erst um das Jahr 1500, also fast zwei Menschenalter später als die italienische, ihren Entwickelungsgang und zeigt von vornherein einen schon durch das Klima, das Material und die äußeren Verhältnisse bedingten wesentlich verschiedenen Charakter. Für die einen ungewöhnlich großen Platz beanspruchenden Florentiner und Venezianischen Paläste war in dem engen Festungsgürtel der deutschen Städte kein Raum. Die ganze Architektur mußte sich daher mehr nach der Höhe als der Breite entwickeln. Dafür war aber das mittelalterliche Bausystem geeigneter, als das der italienischen Renaissance. Die Disposition und der Aufbau des Ganzen sind den Bedürfnissen entsprechend, für welche die Bauwerke errichtet werden.

Die deutschen Paläste, die Schlösser, gehen nicht aus einem einheitlichen Plane hervor; die einzelnen Bauten werden um einen großen, unregelmäßigen Hof gruppiert und nach und nach aufgeführt unter Beibehaltung der schon früher bestandenen Gebäude, so daß man meist verschiedene Kunstepochen an denselben unterscheiden kann. Erst gegen Ende des 16. Jahrhunderts wird die Anlage regelmäßiger, wobei aber auch im Aeußern ein stärkerer Einfluß der italienischen Renaissance erkennbar wird. Besonders interessant für die Entwickelung der deutschen Renaissance erscheinen die städtischen Rathäuser. Sie erhalten im ersten Geschoß eine große Halle und Raum für die Wächter und Bediensteten, im zweiten den großen Bür-

gersaal und die nötigen Sitzungs- und Beratungszimmer. In den oft sehr reich ausgestatteten Fassaden repräsentieren sie meist sehr sprechend die Wohlhabenheit und Macht des freien Bürgertums. Auch die Kauf-, Wein- und Lusthäuser erhalten eine ähnliche, oft recht luxuriöse Ausstattung. Die Wohnhäuser haben niedrige Geschosse, von denen die oberen häufig in oft reichgeschnitztem Holzfachwerkbau stark vorgebaut erscheinen. Sie bestehen meist aus einem einen kleinen Hof einschließenden Vorder- und Hinterhaus, welche durch Galerien mit einander verbunden werden. Geräumiger sind die deutschen Patrizierhäuser angelegt mit breiter Durchfahrt oder großem Vorraum, neben welchem im Erdgeschoß Wohnungen für Bedienstete liegen. Die Haupttreppe, meist eine steinerne Wendelstiege, liegt dem Hofe zu, der von Galerien aus Holz oder Stein umgeben ist. Im Hauptgeschoß und darüber liegen die eigentlichen Wohnzimmer mit geräumigem Vorplatz, durch den man zu der Treppe und den Galerien gelangt.

In der Außenarchitektur und der ornamentalen Ausschmückung der Bauwerke entwickelt die deutsche Renaissance eine Reichhaltigkeit und Vielseitigkeit, die unser Staunen erregt. Wenn einmal die deutsche Kleinstaaterei gute Früchte zeitigte, so war es im Zeitalter der Renaissance auf dem Gebiete der Kunst der Fall, indem jeder Fürstensitz, jeder Landstrich, jede Reichsstadt eine eigene Renaissance entwickelte. Die gegenseitigen Eifersüchteleien, die Sucht, etwas besonderes zu bieten, Zufälligkeiten in der Berufung der Baumeister thaten hiezu das Ihrige, so daß man in der Formgebung, wie in der zeitlichen Entwickelung von einer stilistisch klar abgeschlossenen Früh-, Hoch- und Spätrenaissance nur in allgemeinen Umrissen reden kann.

Die architektonische Fassadenentwickelung im Sinne der Antike würden wir hier vergebens suchen. Das gotische Baugerippe entsprach den Bedürfnissen besser als das antike System; deshalb wurde das erstere beibehalten, aber mit vollständig neuen Details überzogen, welche von der italienischen Renaissance übernommen wurden. An Stelle der

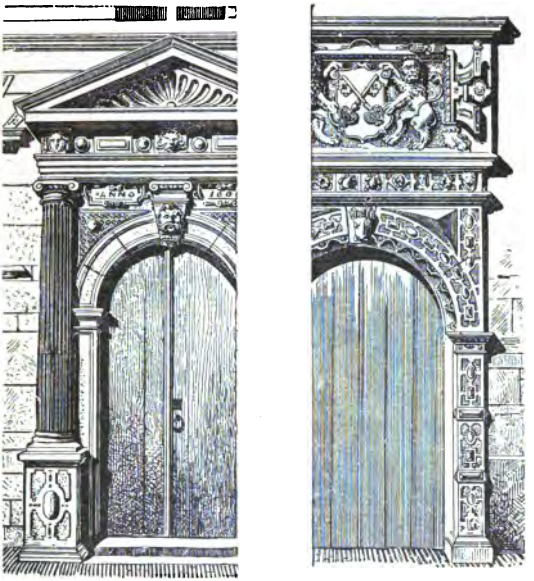


Fig. 147. Portale in deutscher Renaissance.

Kaffgesimse treten antike Gebälke, an die der Strebepfeiler Pilaster; die Wimberge weichen dem Muschelaufsatz, die gotischen Zirkel in den Verzierungen dem frei geschwungenen Rankenwerk des antiken Akanthusornaments. In der Anordnung und Gruppierung des

Ganzen folgte man aber nicht der vornehm kühlen Strenge der italieniſchen Palaſtarchitektur, ſondern dem maleriſcher Prinzip. Zunächſt gab man den Portalen die reichſte Ausführung nach dem Vorbild der antiken Bogenſtellung mit Pilaſtern, Säulen und Verdachungsgeſimſen und äußerſt

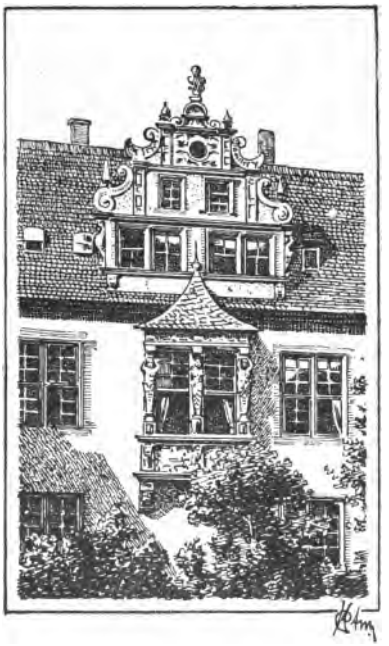


Fig. 148. Renaiſſance-Partie aus Würzburg (Sandhof).

lebhafter ornamentaler Ausſchmückung (Fig. 147), behandelte aber die übrigen Wandflächen oft ſehr einfach. Der italieniſche Balkon wurde mit Rückſicht auf das nordiſche Klima in den Erker umgewandelt (Fig. 148), der ſich auch im Winter be-

wohnen ließ und an und für sich auch ein sehr dankbares Motiv bildete. Der Ausstattung dieser Erker (auch Chörlein genannt), die oft durch mehrere Stockwerke durchgeführt wurden, widmete man alle Aufmerksamkeit, so daß sie stets den Hauptreiz der Fassade bilden. Die in der italienischen Renaissance so konsequent eingehaltenen und in den Verhältnissen und Ausladungen sorgfältig abgewogenen Horizontalgliederungen durch die antiken Gesimse wurden mit Rücksicht auf den Wasserablauf und Schneefall und unter dem Einfluß der vorangegangenen Gotik zurückgedrängt. Aus dem gleichen Grunde mußten die flachen italienischen Dächer im Norden den hohen und steilen Dächern weichen, die man in der Regel nicht nach den engen Straßen abfallen ließ, und so entstanden jene für die deutsche Renaissance so charakteristischen Giebel. Dieselben sind meist durch Gesimse in Etagen geteilt und mit Pilastern, um welche die Gesimse herumgekröpft sind, auch vertikal gegliedert. Als oberste Krönung der Pilaster erscheinen an Stelle der gotischen Fialen ähnlich gestaltete obeliskenartige Spitzen (Fig. 148 u. 149). Der ganze Giebel wird zur Verkleidung der beiden schräg nach oben zulaufenden Dachkanten mit einer in kühn geschwungenen Kurven und Schneckenlinien geschweiften Einfassung umrahmt, welche in Verbindung mit den vielen ähnlich behandelten Dachfenstern (auch Gauben oder Lucarnen genannt), durch die man die Dachgeschosse auch an den Langseiten nutzbar machte, dem ganzen Bauwerk ein ungemein malerisches Aussehen geben.

In den Detailformen der deutschen Renaissance begegnen wir einer außerordentlichen Mannigfaltigkeit; neben den antiken Baugliedern, Gesimsen, Säulen, Pilastern u. dgl. finden wir gotische Anklänge und Mo-

tive, und es iſt bewundernswert, in welch geſchickter und oft überraſchender Weiſe die von Natur aus wider-

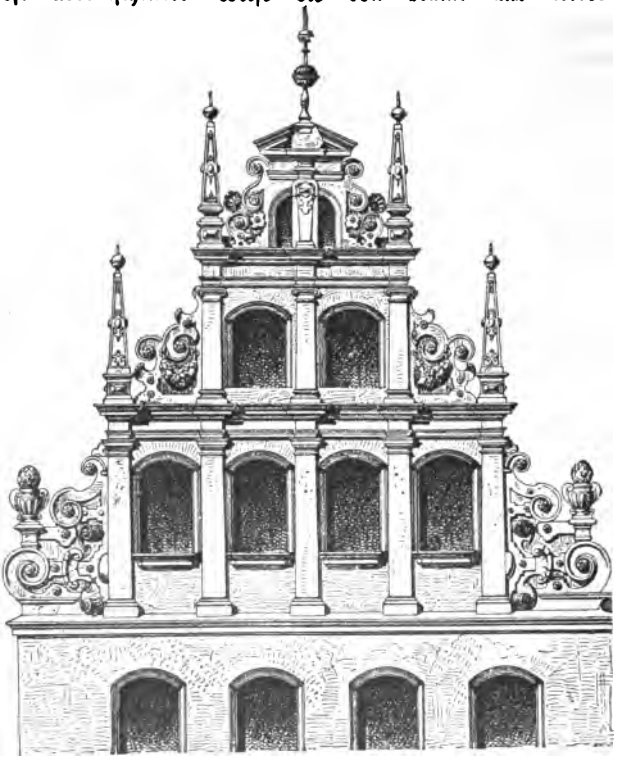


Fig. 149. Giebel aus Nürnberg.

ſtrebenden Formen der beiden Originalſtile mit einander vereint und an einander angepaßt werden. Freilich ſind die fein abgewogenen Verhältniſſe der antiken Gliederung nur ſelten zu finden; in der Regel erſcheinen ſie hier in einer

ſchon durch das Material (Sandſtein) bedingten vergröberten Form, über welche beſtimmte Regeln kaum aufgeſtellt werden können. Die von Anfang an ſtets bewahrte Freiheit gegenüber den klaſſiſchen Bildungsgeſetzen gelangt dafür zu einer um ſo reicheren Abwechſelung in der Verwendung der Zierglieder. Die Säulenſchäfte werden im untern Drittel gern ornamentiert; bisweilen erhalten ſie ſtatt der cylinderiſchen Form kandelaberartige Schwellungen und Profilierungen (Fig. 150); nicht ſelten werden Säulen und Pfeiler durch Hermen und Karyatiden erſetzt, die in Verbindung mit der reichen Detailausſchmückung, für welche eine ganz beſondere Vorliebe überall zu Tage tritt, von ſehr anſprechender Wirkung ſind.

Fig. 150. Säule in deutſcher Renaiſſ.

Das Ornament der deutſchen Renaiſſance ſchließt ſich in der erſten Zeit dem der italieniſchen Frührenaiſſance an, und ſo finden wir am Anfang das antike Akanthusblatt, Guirlanden mit umſchlungenen Bändern, Zierſchilder, Wappen, Masken, Löwenköpfe, Muſchelwerk und dgl. in nationaler Umarbeitung. Später entſteht jenes eigentümliche Ornament, welches der flachen Vertiefung des Untergrundes wegen oft als „Lederornament“ bezeichnet wird, in ſeiner Formgebung aber ganz beſonders an die ſchmiedeiſernen Armaturen, Beſchläge und Schilde erinnert (Fig. 151). Dieſe Ornamente bilden in Verbindung mit den oben beſprochenen Giebellöſungen ein Hauptkennzeichen der deutſchen Renaiſſance.

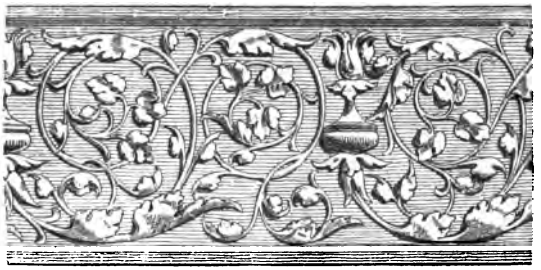


Fig. 151. Ornamente in deutſcher Renaiſſance.

Für die geſamte Technik iſt die Geltendmachung des Materials Grundprinzip. Stein ſoll als Stein, Holz als ſolches erſcheinen, die Konſtruktion überall ſichtbar

werden. Die ſtete Einhaltung dieſes Grundgeſetzes giebt auch der Innendekoration der deutſchen Renaiſſance ihren eigentümlichen Charakter. Die Wände der Wohnzimmer ſind ringsum mit einer hohen Holzvertäfelung verſehen,

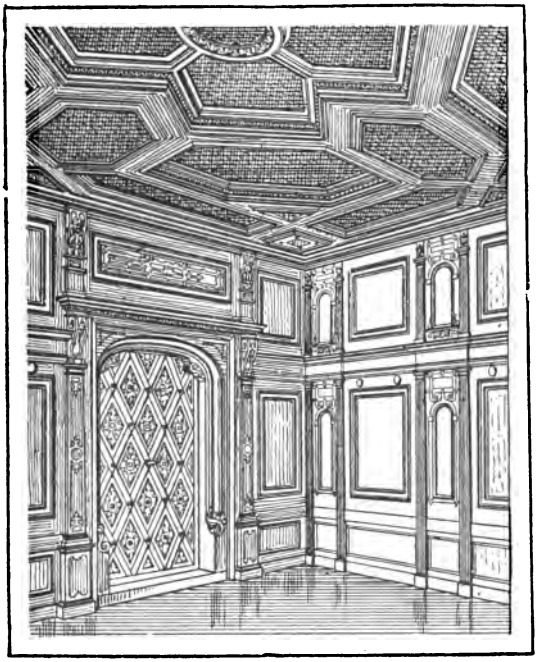


Fig. 152. Innendekoration in deutſcher Renaiſſance (aus Straßburg).

die meiſt im Naturton erſcheinen, der bisweilen noch durch eine dunklere Beize vertieft wird. Auch die Decken werden, wenn ſie nicht wie namentlich in den Fluren und Hallen mit Kreuz-, Stern- oder Netzgewölben gebildet werden, mit

Holz vertäfelt; ſie erhalten dann eine nach geometriſchem Muſter angeordnete Einteilung durch vortretende reich profilierte Frieſe, zwiſchen denen die vertieften Felder mit Holzleiſtchen umrahmt werden (Fig. 152). Dieſe braune Holzverkleidung, der ſich die andern Farbentöne unterordnen, erzeugen in dieſen ſog. altdeutſchen Zimmern jene erwärmende Grundſtimmung, in welcher ſich der Deutſche ſo behaglich fühlt. Die Formgebung zeigt eine Uebertragung der an den Faſſaden entwickelten Architekturteile auf die Kleinkunſt (Fig. 154).

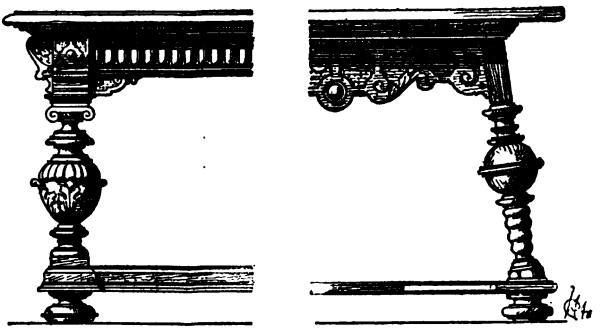


Fig. 153. Renaiſſance-Tiſche.

An der Wandbekleidung und dem ganzen Mobiliar finden wir die typiſchen reich gekröpften Renaiſſancegeſimſe, getragen von kandelaberartig gedrehten oder geſchnitzten Säulen, zierlichen Pilaſtern, Hermen und Karyatiden, zwiſchen denen die Felder von Holzleiſtchen umrahmt werden. Dieſe werden in der ſpäteren Zeit an den Ecken ebenfalls verkröpft und bilden alſo hier die ſog. Ohren. Bei reicheren Ausführungen erhalten die Füllungen eine fenſterartige Umrahmung mit kleinen Pilaſtern oder Säulchen, Geſimſen und Aufſatz

(Fig. 153 und 154). Der den Fensterverdachungen und Giebeln nachgebildete krönende Aufsatz spielt überhaupt an den gesamten Inneneinrichtungsgegenständen, namentlich den Thüren, Schränken, Uhren und dgl. eine große Rolle. Als Verzierung der Friese und Füllungen begegnen wir dem oben betrachteten plastischen Ornamentwerk und einer neuen von Italien überkommenen Technik, der Intarsia, d. i. eingelegte Holz-

Fig. 154. Wandvertäfelung aus Lübeck.

arbeit, mit welcher stilisierte Pflanzen, perspektivische Ansichten und dgl. in buntester Auswahl zur Darstellung gelangen, die in den verschiedenfarbigen Holzarten wie Flachmalerei erscheinen. Die gesamte Kleinkunst der Renaissance entwickelt eine staunenerregende Produktivität und erreicht namentlich in der deutschen Spätrenaissance eine wunderbare Blüte des Kunsthandwerks, dessen Leistungen oft noch höher zu stellen sind, als die der Architektur.

Die kirchliche Baukunst entfaltet in Deutschland im Zeitalter der Renaissance eine verhältnismäßig geringe Thätigkeit und bleibt so hinter der Profanarchitektur ganz erheblich zurück. Das bedeutendste Werk bildet die Michaelskirche in München (erbaut 1582—97), die im Aeußern die deutsche Giebelarchitektur zeigt, im Innern aber in den Dekorationen der italienischen Hochrenaissance gehalten ist.

Die einzelnen Perioden der deutschen Renaissance können nur in allgemeinen Umrissen begrenzt werden; dieselben fallen in folgende Zeitabschnitte: 1. die Frührenaissance von 1500—1550, in welcher die antiken Formen nur als ein äußeres Gewand für das im übrigen noch vollkommen mittelalterliche Bausystem erscheinen, mit flachen Gesimsen und nachlässiger, unsicherer Säulenbehandlung. (Schloß zu Torgau, Tucherhaus zu Nürnberg 1533). 2. die Hochrenaissance von 1550—1600, in welcher das antike Konstruktionsprinzip in den Hauptgliederungen der Fassaden durchgeführt erscheint, mit kräftigen Gesimsen und dem spezifisch deutschen Renaissanceornament bei fast vollständiger Zurückdrängung der gotischen Details. (Otto Heinrichsbau des Heidelberger Schlosses 1556; Rathaushalle zu Köln 1569). 3. die Spätrenaissance von 1600 bis 1650, die sich durch eine feine Gliederung der Gesimse im Sinne der italienischen Renaissance und Bereicherung und Verfeinerung des ganzen ornamentalen Schmuckwerks (Wiederaufnahme des antiken Akanthusblattes) charakterisiert. Im Detail findet sich eine Vorliebe für durchbrochene Aufsätze, in welche geschweifte Zierschilder (Kartuschen), Büsten, Urnen und dgl. eingefügt werden, und in der Innendekoration begegnen wir einer Einteilung der Wände durch ein sehr reich ausgebildetes Rahmenwerk, bei welchem die vielen Rahmen-

verkröpfungen als besondere Eigentümlichkeit erscheinen (Friedrichsbau des Heidelberger Schlosses (Fig. 155) 1601 bis 1608 von Hans Schoch, Schloß zu Aschaffenburg 1605 von G. Riedinger, Pellerhaus zu Nürnberg 1605, Rathaus zu Augsburg von Elias Holl 1615—1620). Der deutschen

Fig. 155. Friedrichsbau vom Heidelberger Schloß (deutsche Spätrenaissance).

Spätrenaissance ist eine nur kurze Dauer beschieden; der unglückselige 30jährige Krieg (1618—1648) führte zu einer völligen Niederlage der gesamten deutschen Kunst, und nach Beendigung desselben findet der üppige italienische Barockstil auch hier seinen Eingang.

Die Renaiſſance in den übrigen Ländern geht ähnlich wie die deutſche aus einer Verſchmelzung der antiken Formen mit denen der Gotik hervor, in welcher allmählich die erſteren das Uebergewicht erhalten und ſich ſchließlich zu einem beſtimmten dem Charakter des Landes entſprechenden Formenkreis umbilden. In Belgien, den Niederlanden und Dänemark trägt die Renaiſſance dieſelben Grundzüge wie in Deutſchland. In Frankreich entwickeln ſich die einzelnen Stadien der Renaiſſance faſt gleichzeitig mit denen in Deutſchland. Die Frührenaiſſance iſt der deutſchen ähnlich und unterſcheidet ſich von derſelben im weſentlichen nur durch den von Anfang an ſtärkeren Einfluß der Antike und die feinere und zierlichere künſtleriſche Ausgeſtaltung. Die franzöſiſche Hochrenaiſſance gewinnt mit dem Ausgang des 16. Jahrhunderts jenen vornehmen Palaſtſtil mit dem durch Flügelbauten und Riſalite belebten Grundriß, dem regelmäßigen Achſenſyſtem, den feinfühlig gegliederten Geſimſen, gekuppelten Pilaſtern, dem über die ganze Faſſade ausgebreiteten reichen plaſtiſchen Schmuckwerk, den ſteilen Manſardendächern mit den zierlichen Lucarnen und den zu Pavillons umgewandelten Türmen, — von dem der Louvre zu Paris ein Beiſpiel giebt, und welcher vorbildlich wurde für den geſamten Schloßbau der Folgezeit (Fig. 156). In Spanien verbinden ſich die antiken Elemente nicht nur mit gotiſchen ſondern auch mit mauriſchen Motiven bei außerordentlich graziöſer Detailbehandlung und wunderbar reicher Ausſtattung, ſo daß namentlich die Werke der ſpaniſchen Frührenaiſſance eine geradezu beſtechende Eleganz erreichen. In England, wo die antiken Motive erſt um 1540 eindringen, führt das hartnäckige Feſthalten an den mittelalterlichen Traditionen zu einem merkwürdigen Gemiſch gotiſcher und antiker Bauglieder

(man findet dort z. B. Spitzbogenfenſter nicht ſelten von Pilaſtern flankiert) in dem ſog. Eliſabethenſtil (1540

Fig. 156. Weſtpavillon vom Louvre in Paris.

bis 1600), in welchem die Gotik noch das Uebergewicht behält, bis mit Beginn des 17. Jahrhunderts die eigentlichen Renaiſſanceformen auch dort zum Durchbruch gelangen.

Die Kleinkünste entfalten sich im gesegneten Zeitalter der Renaissance zu einer bis dahin ungeahnten wunderbaren Blüte, in welcher die erstaunliche Leistungsfähigkeit der Zeit zum Ausdruck kommt. Die bedeutendsten Künstler, vor allen Holbein und Dürer, stellen ihre Kräfte auch in den Dienst der Kleinkunst, wodurch dieselbe geläuterte Formen gewinnt und an denselben festhält; das Handwerk wird so zum Kunsthandwerk, dessen Erzeugnisse sich höchster Beachtung erfreuen. Dem Kunsthandwerk werden zunächst die dekorativen Aufgaben der Architektur zugewiesen. Dasselbe spezialisiert sich aber, dank dem eminenten Aufschwung der zeichnenden Künste durch die Erfindung des Holzschnitts, Kupferstichs und der Radierung derart, daß seine Arbeiten in den Einzelkünsten (Erzguß, Goldschmiedekunst, Emaillierung, Keramik, Glaserkunst, Holzschnitzerei, Schmiedekunst, Textiltechnik und dgl. m.) oft als selbständige Kunstwerke erscheinen, die auch stilistisch unser höchstes Interesse verdienen, da an ihnen die Formen der Baukunst und Ornamentik wieder zur Erscheinung kommen und zwar in verfeinerter und dem Material angepaßter meist sehr glücklicher Umarbeitung.

Die Bildnerei und Malerei, die sich bisher unmittelbar aus der Architektur entwickelt haben, lösen sich mit dem Eintritt der Renaissance von der Baukunst los und gehen ihre eigenen Wege. Das mit großer Gründlichkeit und Tiefe eingeleitete Naturstudium verbindet sich mit dem Streben nach formaler, auf die Gesetze der Antike gegründeter Durchbildung, und so finden wir zunächst in der Bildnerei ebenso wohl rein menschliche wie mythologische Stoffe in einer eng an die antike Behandlungsweise sich anschließenden Darstellung, in welcher frisches körperliches Leben und scharfe Charakteristik in einer hohen Formvollendung zum Ausdruck gebracht

werden. Die Erreichung einer möglichſt vollkommenen klaſſiſchen Schönheit iſt den Meiſtern der italieniſchen Renaiſſance das höchſte Ideal, und ſie ſind demſelbem auch ſehr nahe gekommen (Donatello, Verrocchio, Michelangelo, Sanſovino).

Die nordiſche Kunſt kann ſich freilich in Bezug auf formale Vervollkommnung der Bildwerke mit denen des Südens nicht meſſen; hier fehlt der befruchtende Einfluß der großen Kunſtcentren wie z. B. Florenz und Rom; es fehlt aber auch das vorzügliche Material des Südens (Marmor) und die durch Anſchauung der antiken Vorbilder gewonnene Schulung, die für die italieniſche Kunſt von ſo hoher Bedeutung wurde. Gleichwohl wurden von den nordiſchen Meiſtern Werke geſchaffen, die ſich durch lebensvolle Auffaſſung und kecke naturaliſtiſche Darſtellung ſehr vorteilhaft auszeichnen, wobei allerdings die mittelalterliche Ueberlieferung in der ſcharfen Charakterzeichnung und dem knitterigen Faltenwurf noch lange Zeit nachklingen. (Deutſche Meiſter: Adam Kraft, Tilman Riemenſchneider, Veit Stoß, Peter Viſcher; in Frankreich Jean Goujon, Bildhauer des Louvrebaues).

Fig. 157.
Niſchenfigur vom Zeughaus in Graz.

Im 16. Jahrhundert tritt der italieniſche Einfluß ſtärker hervor; jedoch wird die Würde und Ruhe der italieniſchen Kunſt nicht erreicht, und übertriebene, oft theatraliſche Körperhaltung und äußerſt manierierte Behandlung der Gewänder ſind beſondere Kennzeichen der nordiſchen, namentlich der deutſchen Bildhauerkunſt (Fig. 157).

Die Malerei zieht aus dem auf reiche Ausſtattung gerichteten Zuge der Zeit den größten Gewinn. Die umfangreichen Aufträge in der Dekorationsmalerei, die Erfindung einer neuen, bedeutend vollkommeneren Technik durch die Oelmalerei und die durch die neuen graphiſchen Reproduktionsmittel lebhaft geförderte Verallgemeinerung der Kunſt begünſtigen die Entwickelung von Malerſchulen, welche die von den tonangebenden Meiſtern eingehaltenen Kunſtrichtungen pflegen und weiter ausgeſtalten. In der Frührenaiſſance erhält der ideale Inhalt der chriſtlichen Tradition durch die Hinneigung zur Antike und Natur eine weſentlich läuternde Umwandlung. Im 16. Jahrhundert wendet ſich die Malerei den Bildern des wirklichen Lebens zu, die in leuchtender Farbenpracht und plaſtiſcher Formenſchönheit zur Darſtellung gelangen. Die bedeutendſten Künſtler Italiens ſind: Der gelehrte und vielſeitige Lionardo da Vinci, der kühne, ideenreiche und formgewandte Michelangelo, der unvergleichlich geniale Rafael Santi, ferner Tiziano Vecelli und Correggio. Im Norden ſind es vor allem die deutſchen Meiſter Albrecht Dürer und Hans Holbein d. J., die außerordentlich großen Anteil an der Entwickelung der Kunſt genommen, und deren Werke, hervorgegangen aus einem ſtaunenswerten Phantaſiereichtum, feſten künſtleriſchen Grundſätzen und vollendeter Technik, Markſteine bilden für die geſamte nordiſche Malerei.

Der Barockstil.

In derselben Zeit, in welcher in den mittleren Ländern Europas die Reformation die Gemüter aufs tiefste erschüttert und die heftigsten Religionskämpfe entfacht, in deren Gefolge der Wohlstand des Volkes gänzlich zerrüttet und jede künstlerische Thätigkeit lahmgelegt wird, erreicht das kirchliche Leben in Italien unter der Führung der „Gesellschaft Jesu" eine ungewöhnliche Glanzperiode, die sich in einem eminenten Aufschwung der Kirchenbaukunst zu erkennen giebt und für die Fortentwickelung der gesamten Kunst von größer Bedeutung wird. Wir haben schon früher darauf hingewiesen, daß die in klare und feste Regeln gefaßte Architektur der Renaissance, die auch minder phantasiereichen Künstlern gestattete, mit großen Meistern zu wetteifern, zu einer freien und unabhängigen Fortbildung drängte, und daß es schon in der Mitte des 16. Jahrhunderts von den bedeutendsten Meistern, unter ihnen nicht zum geringsten Teile von dem genialen Michelangelo, als ein beengender Zwang empfunden wurde, sich ausschließlich in den ausgefahrenen alten Geleisen des strengen Stils zu bewegen. Ihnen kamen die auf Wirkung mächtiger Eindrücke berechneten Forderungen des kirchlichen Kultus sehr entgegen, und so entwickelten sie zunächst in der Kirchenarchitektur jene Kunstformen, welche als unausbleibliche künstlerische Folgerung mit Notwendigkeit aus der Spätrenaissance hervorgehen mußten, den Barockstil.

Der Name „Barockstil", in der Regel zurückgeführt auf den portugiesischen Ausdruck barroco für schiefrunde, ungleich und seltsam geformte Perlen, enthält insofern eine Kritik der fraglichen Kunstform, als man mit „barock" in der Regel eine Uebertreibung der Formgebung und Ueberladung

mit wunderlichem Schmuckwerk bis zum Verirrten und Verwerflichen bezeichnet, ein Nebenbegriff, der jedoch in unseren Tagen ebenso wenig mehr ernst zu nehmen ist, wie der des Wortes „gotisch“ in seiner ursprünglichen Anwendung auf die spätmittelalterliche Kunst. Denn der Barockstil hat, wie jede andere Kunstweise, seine innere Geschichte; in der Einzelform wie dem Gesamtbilde äußert sich eine intensive Lebenskraft, die in innigstem Zusammenhang steht mit dem allgemeinen Kulturleben und den herrschenden Geistesströmungen der Zeit. Daraus erklärt sich auch die stürmische Begeisterung, mit der seine Formen überall aufgenommen wurden und die ungemein schnelle Verbreitung, welche derselbe fast in allen Ländern gefunden hat.

Der Barockstil geht ebenfalls, wie die Renaissance, von **Italien** aus; in der ersten Hälfte der von ihm beherrschten Epoche steht der **Kirchenbau** im Vordergrund. Schon in dem von Maderna ausgeführten Langhaus der St. Peterskirche in Rom (eingeweiht 1626) offenbart sich ein auffallendes Abweichen von der bisherigen Formgebung; die Jesuitenkirche zu Rom wird aber zum eigentlichen Vorbild der zahlreichen großartigen **Jesuitenkirchen**, die mit ihrer mächtigen Kuppel und den wunderlichen an orientalische Pracht erinnernden Turmhauben heute noch das Wahrzeichen mancher Städte bilden (Fig. 158). Die **Anlage** derselben zeigt meistens die griechische Kreuzform mit einem verlängerten Hauptschiff, welches beiderseits tiefe Kapellen erhält. In dem gestrengen Ernst der Gesamtarchitektur äußert sich ein starkes Nachklingen der römischen Hochrenaissance. Größe der Erscheinung, monumentale Wucht und überraschende Wirkung bilden die Hauptgesichtspunkte der Architekten, daher das Bestreben, alle Einzelformen nur nach ihrer dekorativen Brauch-

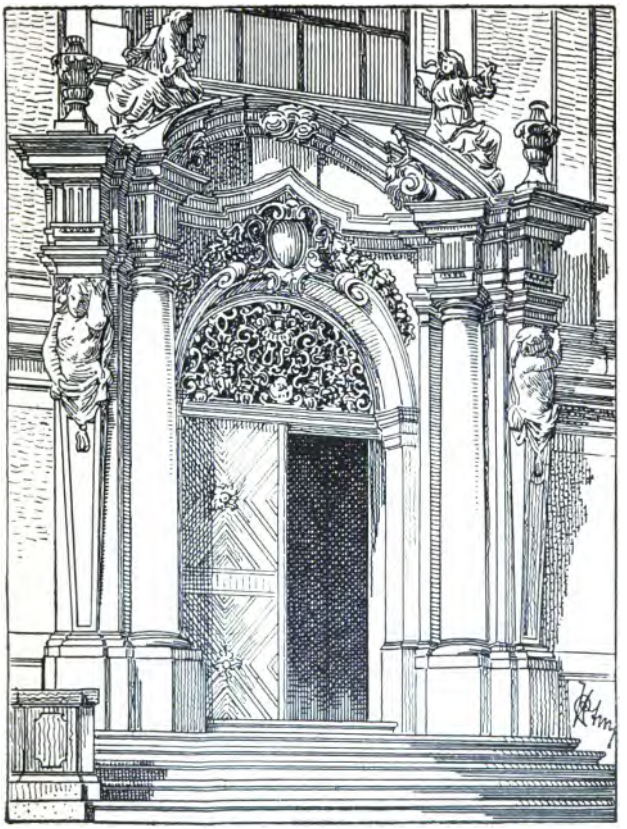
barkeit zu verwenden und das Ganze zu höchster maleriſcher Wirkung zu ſteigern. Die Faſſadenbildungen laſſen zunächſt eine ganz bedeutende Verſtärkung der Geſimſe in Höhe und Ausladung erkennen. Pfeilerartige Mauervorſprünge mit mächtigen, oft gekuppelten Pilaſtern, beleben die Mauerflächen, namentlich die Ecken ſtark betonend, und bewirken reiche Verkröpfungen in den Geſimſen. In der Regel ſind die römiſchen Ordnungen in der bekannten Aufeinanderfolge verwendet (ſ. S. 58); ſtatt der korinthiſchen Pilaſter finden ſich oft Hermen oder auch hermenartig nach unten verjüngte Pfeiler (Fig. 161) mit phantaſievoll ausgeſchmückten korinthiſchen Kapitälen. An den ioniſchen Pilaſtern fallen uns die niedrigen, ſtark gepreßten Kapitäle auf mit den ſchweren herabhängenden Voluten, denen üppige über das Halsband herunterhängende Blumen entquellen (vgl. Fig. 165). An den Fenſterumrahmungen treten die geſchweiften Profile ſtärker hervor; das Wohlgefallen an bewegten und gebrochenen Linien führt zu den Verkröpfungen der äußeren Rahmenglieder, wodurch die Fenſter ſtark ausgeprägte ſog. Ohren erhalten. Auch die Architravlinien treten aus ihrer Ruhe und weichen den Rundungen

Fig. 158. Stift-Haug-Kirche Würzburg.

der Nischen und Fensteröffnungen aus. Bald wird das ganze Gesims in diese Schweifung mit inbegriffen, so daß schließlich die ganzen Baumassen in malerischer Bewegung erscheinen. An den Portalen (Fig. 159) werden die Säulen und Pfeiler gerne schräg nach außen vorgestellt und mit entsprechendem Gesimsaufsatz versehen, an dem die Verdachungen meistens in der Mitte durchbrochen werden für die Aufnahme von Heiligenstatuen. Reicher bildnerischer Schmuck an Figuren mit flatternden Gewändern (Fig. 167), pausbackigen Engeln auf Wolkengebilden, Sonnenglorien mit dem Monogramm Christi und dgl., findet sich in den Nischen, auf den Krönungen, Gesimsverkröpfungen und dgl. in ausgiebigster Verwendung und erhöht das monumentale Aeußere zu majestätischer Gesamterscheinung.

Dieselbe wird aber noch weit übertroffen durch die glänzende Ausstattung des Innenraums. Hier feiert der monumentale Dekorationsstil die höchsten Triumphe. Auf den mächtigen in den Ecken wiederholt verkröpften, von reich ausgebildeten ionischen, korinthischen oder kompositen Kapitälen gekrönten Pilastern der Innenwände ruht ein wuchtiges, stark ausladendes Kranzgesims, und darüber spannt sich die Decke, meist ein Tonnengewölbe, in welchem oft die Pilaster in pfeilerartigen Gewölbeverstärkungen fortgesetzt scheinen (vgl. Fig. 145). Ueber der Durchschneidung des Hauptschiffes mit dem Querschiff erhebt sich auf dem durch Pendentifs*) vermittelten als Zahnschnittgesims reich ausgebildeten Kuppelkranz die mächtige Kuppel, deren brillante Ausstattung den Mittelpunkt der Innendekoration darstellt. Balkonartig in lebhaften Schwingungen vortretende Emporen mit bauchigen Brüstungen, phantastisch aufgebaute Altäre mit elegant ge-

*) Pendentifs-sphärische Gewölbezwickel (s. S. 73).



Barock-Portal

(von der Urſulinen-Kirche in Prag).
Fig. 159.

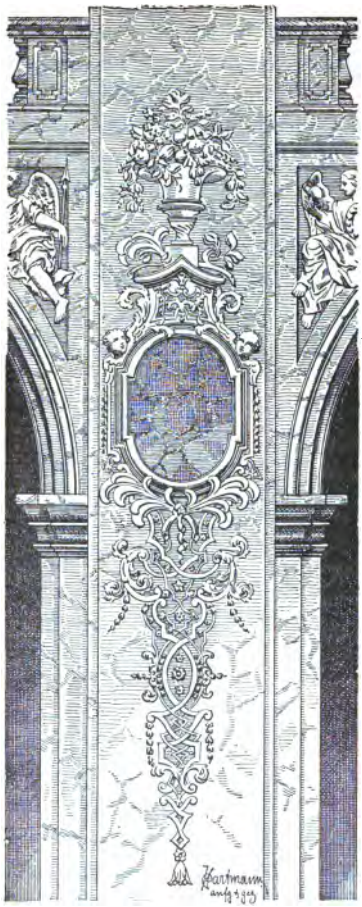
schwungenen Gesimsen durchbrechen auch im Innern die architektonischen Linien mit kühnen Kurven und malerischer Massenbewegung. Kartuschen (bauchige, von schwülstigen Voluten umrahmte Zierschilder), wulstartige Blatt- und Fruchtkränze, Muscheln und Akanthusblätter in üppig voller Modellierung bilden das ornamentale Schmuckwerk. Das ganze Innere mit den brillant ausgeführten Freskomalereien, den von leuchtenden Wolkengebilden umschwebten strahlenden Sonnenglorien über den Altären und der blendenden Farbenwirkung, die durch Verwendung von echtem verschiedenfarbigem Marmor und Stuck mit vergoldeten Ornamenten erzielt wird, erscheint uns in einer ungemein großartigen, feierlichen Pracht. Diese Kirchen repräsentieren uns einen malerischen Architekturstil, in welchem die Bauglieder der Hochrenaissance selbst als Dekorationsmotive erscheinen in freier, von den Gesetzen der Alten unabhängiger Umarbeitung. Derselbe charakterisiert die erste Periode des Barockstils, das sog. frühe oder bombastische Barock, den Jesuitenstil. Er beherrscht in Italien die Zeit von rund 1600 bis 1660 und findet dort seine ausgezeichnetsten Vertreter in dem schon genannten Maderna (1556—1639), Bernini (1589—1680), wohl der geschätzteste Künstler seiner Zeit, noch mehr Bildhauer, als Architekt und Borromini (1599—1667), der von dem bisherigen Formengesetz am weitesten abweicht, alles Geradlinige in Grund- und Aufriß sowie Detail nach Möglichkeit umgeht und in seinen späteren Werken schon die entwickeltste Stufe des ausgereiften italienischen Barockstils repräsentiert.

In der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts verlegt sich mit dem Schwergewicht der politischen Geschichte auch das der Kunstgeschichte nach den nördlichen Ländern. Frankreich

wird zum Mittelpunkt der Kunstpflege und erlebt im Zeitalter Ludwigs XIV. (1643—1715) eine ungewöhnliche Glanzperiode. Da Ruhmessehnsucht und die ideale Verherrlichung der politischen Macht die Haupttriebfeder bilden für die eifrige Förderung der Kunst, trägt dieselbe in den nun folgenden Epochen, welche die Franzosen mit den Namen ihrer Könige Louis quatorze, Louis quinze, Louis seize bezeichnen und die in Deutschland die Namen Barock-, Rokoko- und Zopfstil erhalten haben, einen rein höfischen Charakter. Durch die i. J. 1660 erfolgte Gründung der großen Staatswerkstätten, in welchen die Möbel, Teppiche und Bronzen für den Hof hergestellt werden, und zu deren Leitung die bedeutendsten Künstler der Zeit (der erste war Charles Lebrun) berufen werden, wird auch die ganze Kleinkunst von höfischem Einfluß durchdrungen. Die Volkskunst aber, die im Zeitalter der Renaissance so herrliche Blüten trieb, geht in der auf die großen Kriege gefolgten allgemeinen Zerrüttung einem völligen Verfall entgegen.

Ludwig XIV. beginnt, im Gegensatz zu seinem Vorgänger Ludwig XIII., unter welchem das üppige italienische Barock gepflegt wird, mit einem strengen römischen Klassizismus, der sich aber von der Antike durch das Vordrängen des gesamten dekorativen Schmuckwerks unterscheidet und vor allem durch die breiten, reichverzierten Rahmen, die in das gesamte Gerüst der Innendekoration eingefügt werden und als bedeutsame Neuerungen erscheinen. In der Spätzeit Ludwigs XIV. tritt in dem fortgesetzten Streben nach möglichst wirkungsvoller Steigerung dekorativer Pracht eine dem spezifisch französischen Kunstgefühl entsprechende Fortbildung der Innendekoration hauptsächlich nach ornamentaler Seite hervor bei gleichzeitiger Verfeinerung der struktiven Glieder.

Der Künſtler, welcher die Grundtypen für dieſen entwickelten Stil Ludwigs XIV. geſchaffen hat, iſt Jean Bérain (1638—1711). An Stelle des ſchwulſtigen Schmuckwerks der italieniſchen Spätrenaiſſance ſetzt er jenes bandartige Flachornament mit den graziöſen linearen Verſchlingungen, von welchen wir in Fig. 160 ein Beiſpiel geben, und welches die ausgereifte Stufe des franzöſiſchen Barockſtils charakteriſiert. Die Vorliebe für die Kurven bildet fortan den Grundgedanken für die Innendekoration, der mächtig zurückwirkt auf das Gebiet der Architektur. Kühne Linienzüge überſpringen bald auch das tektoniſche



Pfeilerdekoration
aus der Wallfahrtskirche zu Walldürn
Fig. 161.

Gesetz, und in der Art und Weise, in welcher sich das klassische Ebenmaß denselben unterordnet, erkennen wir die einzelnen Entwickelungsstadien des Barockstils. Das späte Rokoko zeigt das gesteigertste Fortissimo in seinen äußersten Konsequenzen.

Bis zum Ausgang des 17. Jahrhunderts hatte sich das Barocco hauptsächlich in der Kirchenbaukunst entwickelt; nun aber tritt der Profanbau in den Vordergrund. Weltliche und geistliche Fürsten wetteifern in der Ausführung riesiger Paläste, in welchen das üppige und verschwenderische Leben der höchsten Stände einen unvergleichlich großartigen Ausdruck erreicht. Das Schloß zu Versailles (erbaut von den Architekten Levau, Hardouin Mansard und Robert de Cotte) bezeichnet den Ausgangspunkt für den gesamten Schloßbau des 18. Jahrhunderts und gilt fortan als das Ideal eines wahrhaft fürstlichen Palastes. Der Grundplan zeigt fast immer eine in riesige Länge ausgestreckte oder in Hufeisenform angelegte Flucht von Sälen, die sich an einen dominierenden Mittelsaal, welcher als solcher auch in der Außenarchitektur hervorgehoben ist, anreihen, und unter denen der Parade- und Audienzsaal, das Schlafzimmer mit dem prunkvollen Paradebett, der Thronsaal und das Spiegelzimmer und meistens auch ein langgestreckter Galeriesaal die bevorzugtesten Räume bilden. Die Gruppierung der Baumassen zeigt eine monumentale Auffassung und weitgehendste Rücksichtnahme auf lebendige malerische Wirkung und eine möglichst großartige Perspektive (vergl. Fig. 170), die mit Hilfe künstlicher Naturumgebung durch Anlage von Prachtgärten großartigsten Stils mit herrlichen Durchblicken auf Tempel, Ruinen, Kaskaden, Fontänen, Grotten und Bildwerk aller Art aufs höchste gesteigert wird. (Versailles, Schwetzingen, Nymphenburg, Veits-

höchheim, Sansſouci u. v. a.). In den Grundriſſen macht ſich ſchon ein Eindringen der Kurven an den geſchweiften Treppen, ovalen Sälen, abgerundeten Ecken und dgl. bemerkbar. Die Faſſadenbildungen weiſen durchweg ein Zuſammenraffen äußerer Pracht auf die Hauptpunkte auf. Nur der Mittelbau und die Eckriſalite zeigen allen Reichtum barocker Details; das übrige iſt aber meiſt ſehr einfach behandelt. Im allgemeinen weichen die maſſigen Gliederungen und ſtarken Ausladungen der Geſimſe des italieniſchen Barocco einer feineren und graziöſeren Profilierung. Statt der Ruſtica finden ſich im Erdgeſchoß durchlaufende, tiefeingeſchnittene Horizontalfugen, welche radial in die Fenſter- und

Mittelrisalit des Palais Preysing München.

Fig. 161.

Thürbogen eingreifen. Im zweiten Stockwerk, in welchem sich die Räume für die eigentliche Hofhaltung befinden, erhalten der Mittelbau meist unkannelierte ionische Säulen mit den charakteristischen herabhängenden Voluten, die Risalite Pilasterstellungen, während die Zwischenflächen fast immer glatt sind. An den Fenstern werden die schwülstigen Rahmenprofile mit den Ohrenbildungen, die gewellten Friese und in kühnen Kurven sich bäumenden, geschweiften, verkröpften und durchbrochenen Verdachungen zur Regel (Fig. 161). Ueber dem Kranzgesims, meistens das römische Konsolengesims mit Zahnschnitt, läuft eine Balustradenbrüstungsgalerie hin, mit Postamenten, die von Statuen, Trophäen und Vasen gekrönt sind. Als Eindeckung gelangt das gebrochene sog. Mansardendach (so benannt nach dem französischen Architekten François Mansard) fast allgemein zur Anwendung (Fig. 170).

Das dankbarste Feld findet der Barockstil in der Dekoration der Innenräume. Schon beim Eintritt durch das Hauptportal empfängt uns eine festliche Pracht; denn die Vorräume hatte man glänzend ausgestattet, um die Gäste bei den Hoffestlichkeiten schon vor Eintritt in die eigentlichen Festsäle auf die zu erwartenden Eindrücke vorzubereiten. Und so entstehen in diesen Schlössern des vorigen Jahrhunderts Treppenhäuser, wie sie großartiger die Welt nie gesehen. Ungewöhnlich breite Marmorstufen mit reichverzierten Marmorbrüstungen, deren Postamente ausgesuchten bildnerischen Schmuck an Statuen, Vasen, Kandelaber für Beleuchtungskörper u. dgl. tragen, führen in doppelten Läufen hinauf in den oberen Treppenhausvorplatz, dessen Wände im monumentalen Dekorationsstil ungewöhnlich reich durchgebildet sind, und dessen Decke mit einem in über-

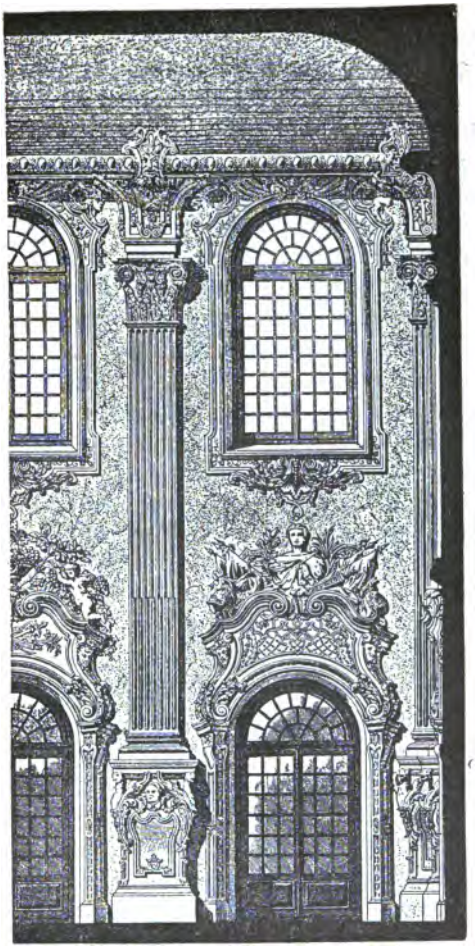


Fig. 162. Innendekoration vom Schlosse zu Schleißheim.

raschender Perspektive und den leuchtendsten Farben ausgeführten Riesengemälde geschmückt ist, so daß sie wie durchbrochen erscheint, wodurch der Eindruck der Großräumigkeit noch bedeutend erhöht wird.

Die Treppe führt in der Regel unmittelbar in den Hauptsaal. Auch hier finden wir (Fig. 162) durchweg eine vorwiegend monumentale Auffassung in der Dekoration durch Anwendung von vorgestellten Säulen oder von Pilastern im italienischen Barockstil mit reich umrahmten und durch Gemälde, Embleme und Kurvenornamente ausgefüllten Wandfeldern und einem prächtig ausgebildeten Gesims, über welchem eine große Voute (Eckausrundung, Kehle) den Uebergang in die mit farbenfrohen Gemälden geschmückte Decke bildet Ueppig geschwellte Kartuschen mit keck gerollten Umrissen, die fürstlichen Wappen, Kronen mit Namenszügen u. dgl. enthaltend, füllen die oberen Ecken und markieren die Mittellinien, von geradezu raffiniert modellierten plastischen Draperien behangen und anmutigen Genien oder Amorettenfigürchen umschwebt und begleitet von dem eleganten Linienspiel der reizvollen Kurvenornamente, die sich in der Voute hinschwingen. Als Material finden wir Marmor, echt und imitiert, Bronze (besonders an den Säulenbasen) und echte Vergoldung. Für die plastischen Wand-, Vouten- und Deckenverzierungen mußte man aber ein absolut gefügiges Material haben, und man fand dieses in dem Stuck, der denn auch in der flottesten Technik zur Anwendung gelangt und in den zarten, elfenbeinartigen Farbtönen und der reichen Vergoldung eine fürstliche Pracht erzeugt.

In den an den Hauptsaal angereihten kleineren Sälen und Wohnzimmern weicht das prunkhafte Pathos einer weitgehenden Rücksichtnahme auf Wohnlichkeit und Be-

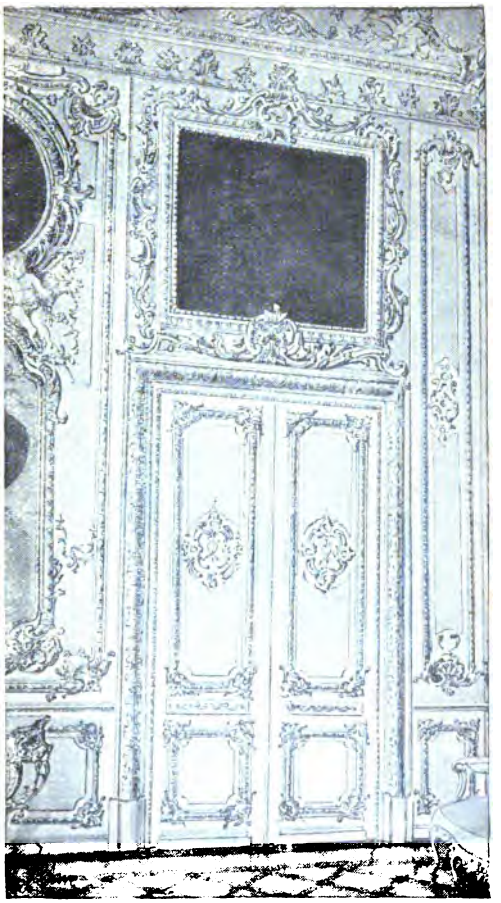


Fig. 168. Innendekoration im Schlosse zu Würzburg.

haglichkeit; hier finden wir den Bérain'schen Kurvenstil in seiner vollendetsten Schönheit. An Stelle der architektonischen Gliederung tritt das Rahmenwerk. Breite, reich mit Akanthusmotiven und Perlstäben verzierte Rahmen umkleiden die Thüren, Fenster und Spiegel und teilen auch die Wandflächen zwischen der Brüstungslambris und dem Gesims in Felder (Fig. 163), innerhalb deren sich nun eine vollständige

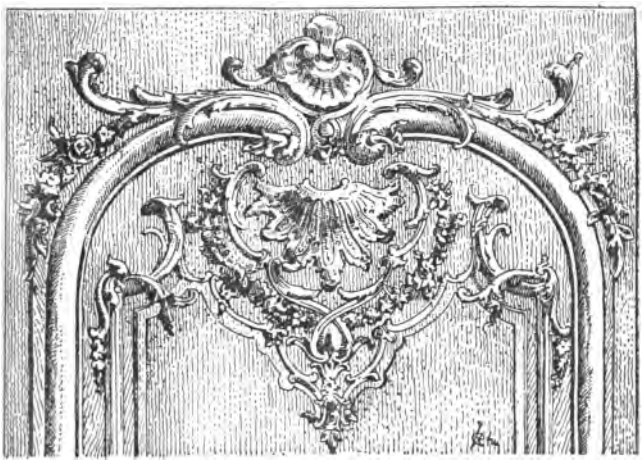


Fig. 164. Barock-Rahmenornament.

Rahmendekoration ausbildet. Parallel zu den Hauptrahmen laufen zunächst innere Zierleisten, die von schmalen Stucklinien begleitet werden, welche sich oben und unten, kühn um die Ecken herumschwingend, in dem viel verschlungenen Kurvengewebe der Füllungsornamentik verlieren. Bald wird auch die innere Zierleiste von der Bewegung erfaßt; die Längsrahmen derselben führen in gebrochenen Ecken oder

Rundungen in die Seitenrahmen über und lösen sich schließlich in den Mittellinien ganz auf, in Voluten endigend, die gegen einander schwingen, und aus denen sich das Ornament entwickelt, meist in Form von Palmetten in muschelartiger Behandlung und Laubmotiven, um welche sich zierliche Haupt- und Nebenlinien herumschwingen (Fig. 164). Zuletzt wird auch die äußere Rahme von der Bewegung ergriffen, und so entsteht allmählich jenes eigenartig belebte Rahmengeflecht, welches auch im Rokoko die Grundidee bildet. Das, was aber das Barock noch vom Rokoko unterscheidet, liegt in dem Festhalten der Gesamtdisposition an den Traditionen der Renaissance, der ausgiebigen Verwendung der Akanthusformen in den Rahmenverzierungen und der Ornamentik, der strengen Symmetrie und hauptsächlich darin, daß die Muschel noch als ein lose in die Ornamente eingesetztes, ihrer natürlichen Form entsprechendes Motiv erscheint. Auch die Gesimse bewahren noch, wenn sie auch häufig in der Vermeidung der ebenen Flächen an den Hängeplatten und Friesen und den abwechselungsreichen Kombinationen der Profilkurven äußerst frei behandelt sind, im großen ganzen den Charakter der Renaissance in einer dem Stil angepaßten dekorativen Umarbeitung (Fig. 165).

Der hervorragendste Repräsentant des französischen Barockstils ist außer dem schon genannten Jean Bérain Robert de Cotte (1656—1735), der vom Jahre 1699 an als Intendant der Bauten den maßgebendsten Einfluß auf die gesamte Bauthätigkeit erhielt.

In Deutschland hätte sich ebenfalls ein eigenartiger Barockstil aus der deutschen Spätrenaissance herausgebildet, wenn nicht der 30jährige Krieg die ruhige Fortentwickelung völlig abgebrochen hätte. Nach Beendigung desselben nimmt zwar

auch hier die Bauthätigkeit einen ungewöhnlichen Aufſchwung ſowohl im Kirchen-, wie im Profanbau; der ausländiſche, namentlich franzöſiſche Einfluß, wird aber, wie im höfiſchen Leben überhaupt, ſo auch in der Kunſt maßgebend, und ſo finden wir in den deutſchen Kirchen und Schlöſſern italieniſche

Fig. 165. Geſimseck vom Zwinger in Dresden.

und franzöſiſche Formen nebeneinander verwendet in meiſt reizvoller Verbindung mit dem der deutſchen Kunſt eigentümlichen Naturalismus. Prächtig ausgeſtattete Kirchen mit fein durchgeführten Stuccaturen im Bérein'ſchen Kurvenſtil

finden sich in Ottobeuren, Fürstenfeld, Walldürn (Fig. 160). Für den Profanbau werden die unter dem Titel „der fürstliche Baumeister" i. J. 1711 von einem deutschen Künstler, Paul Decker, veröffentlichten Idealentwürfe von besonderer Bedeutung.

Wenn auch das deutsche Barock in den Händen weniger genialer Meister so manche bedenkliche Stilblüte zeitigt, so erreicht es doch da, wo sich ein besonders glänzendes Hofleben entfaltet, einen großartigen Ausdruck, namentlich in München, Dresden und Berlin. In München ist es Joseph Effner, der in der Ausstellung des Schlosses zu Schleißheim (erbaut 1684—1700) und gemeinschaftlich mit Cuvilliés in den reichen Zimmern der Residenz zu München und dem Schloß zu Nymphenburg einen außerordentlich zierlichen Barockstil voll sprudelnder Lebensfülle und bestechender Eleganz entwickelt. In Dresden errichtet unter August dem Starken der geniale Pöppelmann in dem Zwinger (erbaut 1711—1722), einen in üppigster Prunksaaldekoration gehaltenen Prachtbau, ein hochbedeutendes Denkmal eigenartigen deutschen Barockstils (Fig. 165 u. 166). Berlin erhält durch Schlüter's gewaltige Künstlernatur ein eigentümliches Gepräge; durch das Festhalten an strengem Klassizismus, an kraftvoller Gestaltung und massiger Fassadengliederung fallen seine Werke aus dem allgemeinen Rahmen der Zeit. (Zeughaus, Kgl. Schloß.)

In den übrigen Ländern zeigt der Barockstil keine wesentlichen Verschiedenheiten an der bereits besprochenen Formgebung, da ein überwiegender Einfluß der französischen Kunst fast überall zur Geltung kommt.

Die Bildnerei tritt wieder in enge Beziehung zur Architektur und bewegt sich durchweg in den von Bernini vor-

Fig. 166. Architekturstück vom Zwinger in Dresden.

Fig. 167. Marienstatue auf der alten Mainbrücke zu Würzburg.

gezeichneten Bahnen. An allen plastischen Schöpfungen, an Altären, Gartenfiguren, Monumenten u. dgl. ist in Gruppierung und Durchbildung des Ganzen und aller Teile die malerische Empfindung und dekorative Wirkung maßgebend, der sich die einzelnen Figuren unterordnen, die, stets in leidenschaftlicher Bewegung und üppigster Körperfülle gehalten, in der Behandlung ein feines Gefühl und eine staunenswerte Sicherheit zu erkennen geben (Fig. 167). Der größte nordische Künstler ist der schon genannte Berliner Meister A. Schlüter, der sich, wie in der Architektur, auch in der Bildnerei durch die tiefe Auffassung und lebensvolle, idealkünstlerische Darstellung seiner Figuren (die ergreifenden Masken sterbender Krieger am Zeughaus zu Berlin und das Reitermonument des großen Kurfürsten daselbst) ein bleibendes Denkmal in der Kunstgeschichte erworben hat.

Auch in der Malerei treten in dem Streben nach effektvoller Darstellung und prunkhafter Wirkung bei flottester Technik die Grundzüge des Barockstils hervor. Der Schwerpunkt der Malerei liegt jedoch im 17. Jahrhundert nicht in Italien, Frankreich oder Deutschland, sondern in den Niederlanden und Spanien, wo die ganze Lebensfülle einer großen Kunst zur Entfaltung gelangt. Wir nennen hier von den zahlreichen niederländischen Meistern nur den genialen Rubens, der in der Komposition seiner Gemälde unübertroffen dasteht, Rembrandt, den berühmten Maler des „Helldunkel", und van Dyck, den geistvollen Bildnismaler und ausgezeichneten Kolorist, von den Spaniern Velazquez und Murillo. In Frankreich gelangen in dieser Periode N. Poussin und Claude Lorrain zu bedeutendem künstlerischem Ruhm. Die deutschen Meister des 17. Jahrhunderts ahmen durchweg die Niederländer und Franzosen nach.

Die Kleinkünste gelangen in der Herrschaft des Barockstils, namentlich in der zweiten Periode desselben, bei dem nur auf das Prunkhafte und die dekorative Ausgestaltung des Lebens gerichteten Zuge der Zeit zu einer wunderbaren Blüte. Da für das Kunstgewerbe die französischen Staatswerkstätten von entscheidender Bedeutung werden und hier sich dieselben Vorgänge äußern, die für die Architektur epochemachend sind, können wir auch in der Kleinkunst alle Wandlungen des Stils verfolgen von der Spätrenaissance bis zum vollendeten Kurvenstil Ludwigs XIV., die wir im bisherigen schon behandelt haben (Fig. 168).

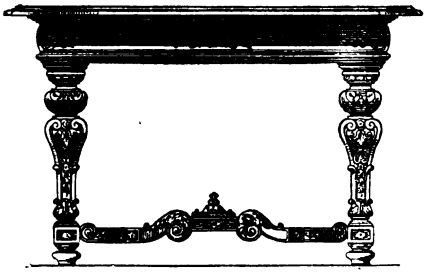


Fig. 168. Tisch im Barockstil.

Der ganze Entwickelungsgang der zweiten Periode des Barockstils von 1680—1715 kennzeichnet ein fortgesetztes Zurückdrängen des konstruktiven Prinzips zu Gunsten der Dekoration und Ornamentik, und auf dem eigentlichen Höhepunkt angelangt, bildet er die Uebergangsstufe zum Rokokostil.

Der Rokokostil.

Unter Ludwig XIV., dem glänzendsten Repräsentanten des absoluten Königtums, der wie kaum ein zweiter Herrscher unmittelbar eingriff in das gesamte Kunstleben einer großen

Nation, wirkte noch in der Spätzeit, während das Ornament und die Dekoration zu üppigster Fortbildung drängten, der einstige strenge Klassizismus nach, eine Richtung, die dem frömmelnden Zuge des greisen Monarchen entsprach, und die in Frankreich einer freien Entfaltung der nun übermütig gewordenen Künstlerlaune, so wie sie sich seit langem in Italien unter dem Einfluß Borrominis und seiner Nachfolger Geltung verschaffte, gewisse Grenzlinien zog. Mit dem Tode des Königs (1715) fallen auch diese weg, und der gewaltige Umschwung, welcher sich von nun an in dem wilden Uebermute und dem völligen Umschlag der Sitten in Staat und Gesellschaft zu erkennen giebt, findet auch in der Kunst ein treues Spiegelbild und führt zu einer neuen Kunstform, die zunächst während der Regentschaft für den unmündigen Thronfolger (1715—1723) ein eigentümliches Gepräge erhält (Stil Regence), sich aber schon nach einem Decennium zum Stil Ludwigs XV. (Louis quinze) ausreift. In Deutschland hat der letztere allgemein den Namen Rokoko erhalten, abgeleitet von „Rocaille" d. i. Muschel- und Grottenwerk, welches in der neuen Formenwelt eine große Rolle spielt; die Regence macht sich hier nur als ein weniger ausgesprochener Uebergangsstil bemerkbar, so wie er z. B. in den reichen Zimmern der Kgl. Residenz zu München und der Baden- und Pagodenburg im Nymphenburger Garten zur Erscheinung kommt.

Der leitende Architekt der Regence ist der Hofbaumeister des Regenten, Gilles-Marie Oppenort, der in Rom seine Ausbildung erhielt, und dessen Werke unmittelbar an die des Bernini und Borromini anknüpfen. Durch ihn machen sich in der französischen Architektur die Anregungen des italienischen Barocco, die sich unter Ludwig XIV. stets in ge-

wiſſen Schranken bewegten, nochmals geltend. Mit einer ausgeſprochenen Freude an kräftigen plaſtiſchen Gliederungen, in deren leidenſchaftlichen Schwingungen allmählich ein völliger Bruch mit dem bisher noch eingehaltenen Klaſſizismus ſich kundgiebt, beginnt Oppenort im Vollgefühl ſouveräner künſtleriſcher Kraft den Kurvenſtil der Spätzeit Ludwigs XIV. aufs höchſte zu ſteigern. Dadurch, daß er denſelben aber auch ſeiner bisherigen Feſſeln noch entkleidet, geht die ur-

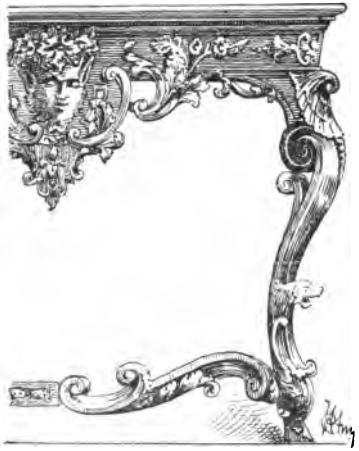


Fig. 169. Tiſch im Stil der Regence.

ſprüngliche Geſtalt der Architekturteile verloren; nicht nur die Geſimſe, ſondern auch die tragenden Glieder erſcheinen nach und nach als ausſchließlich ſchmückende Motive, in deren äußerer Formgebung die ſtatiſche Aufgabe faſt nur noch angedeutet iſt. Infolge deſſen verſchwinden aber auch alle kräftigen Formen derſelben; ſie werden immer ſchwächer und löſen ſich ſchließlich ganz auf, nur noch ein zierliches Gerüſt

bildend in dem leicht beweglichen Fluß des Rahmenwerks und der Ornamentik. In den Thüren und Wandbekleidungen weichen die bis dahin noch vorherrschenden geometrischen Umrisse einer elastisch geschweiften Linienführung. Auch im Ornament verschwinden die arabeskenartig eingeflochtenen geraden Linien; die Kurven selbst verlieren ihre Elasticität, werden weicher, ungezwungener und erscheinen schließlich nur noch als ein lockeres Geringel, welches an den Berührungspunkten lose zusammengehalten wird. Das Akanthusblatt verliert ebenfalls seine bisherige Form; es wird zu einem langgezogenen, schilfartigen Blatt, an welchem der ursprüngliche Blattschnitt fast nicht mehr erkennbar ist. Die Muschel ist ein bevorzugtes Element; Oppenort und die Meister der Regence verwenden sie aber noch als einzelne Schalen lose in das Ornament eingelegt, und darin liegt noch das charakteristische Merkmal der Regence. Denn mit der Umgestaltung der Muschelform zu einem die Grundlage des ganzen Ornaments bildenden schnörkelhaften Dekorationsmotiv treten wir in den neuen Formenkreis Ludwigs XV.

Stellen wir zur Vergleichung der seit der Spätrenaissance eingetretenen Stilwandlungen als besonders bezeichnendes Beispiel die in Fig. 153, 168, 169 u. 174 dargestellten Tischformen einander gegenüber, so ergiebt sich, daß der Renaissance-Tisch durch die ausgeprägte Einzeldurchbildung dessen, was getragen wird, und der Stützen und die Formen der letzteren das konstruktive Prinzip voll zum Ausdruck bringt. Am Tisch im Barockstil sehen wir schon ein Zurückweichen des gesetzmäßigen Aufbaues, ein Eindringen Bérain'scher Kurven in Fußform und Ornamentik und ein Vordrängen des dekorativen Schmuckwerks. Am Tisch der Regence (Fig. 169), geraten die Füße schon in lebhafte Schwingungen, und auch

der Fries ist bereits von der Bewegung ergriffen. Die immerhin noch erkennbare Scheidung in Stützen und Oberbau, sowie der Blattschnitt charakterisieren noch den Uebergangsstil. Beim Rokokotisch (Fig. 174) ist aber diese Scheidung verschwunden; Tischfuß und Fries sind nur ein Stück, welches aufgelöst ist in einem in den launigsten und kühnsten Linienzügen gehaltenen Ornamentwerk, aus welchem sich auch der letzte Rest des struktiven Gedankens vollends verflüchtigt hat.

Die von den Meistern der Regence befolgten Bestrebungen gelangen etwa mit dem Jahre 1725 zur völligen Reife, und mit diesem Zeitpunkte beginnt in Frankreich der **Stil Louis XV.**, das eigentliche **Rokoko**. Der schöpferisch hervorragendste Künstler dieser Epoche ist Aurèle Meissonier, ein Goldschmied aus Turin, der schon von seinen Zeitgenossen als der eigentliche Erfinder der spezifischen Rokokoformen betrachtet wird. Dieselben kommen fast ausschließlich auf dem Gebiete der Innendekoration und Kleinkünste zur Erscheinung. Für die Außenarchitektur werden keine neuen struktiven Elemente mehr hervorgebracht; für sie bedeutet der Eintritt des Rokokostils eine Rückkehr zur Einfachheit und meist eine Ernüchterung, die namentlich in der späteren Zeit des Rokoko einen ausgesprochenen und meist beabsichtigten Kontrast hervorruft zwischen der trockenen Fassadenbildung und der prunkvollen inneren Ausstattung. Der Rokokostil ist eben kein eigentlicher Baustil mehr; er ist eine Kunstform für die dekorativen Künste, die unter seiner Herrschaft ihre eigenen Wege gehen und ihre höchsten Triumphe feiern.

In der *Anlage* der Fürstenhöfe und Lustschlösser sind in der Rokokozeit dieselben Rücksichten maßgebend wie in der vorhergehenden Epoche. Die *Fassaden* erhalten, um die damals

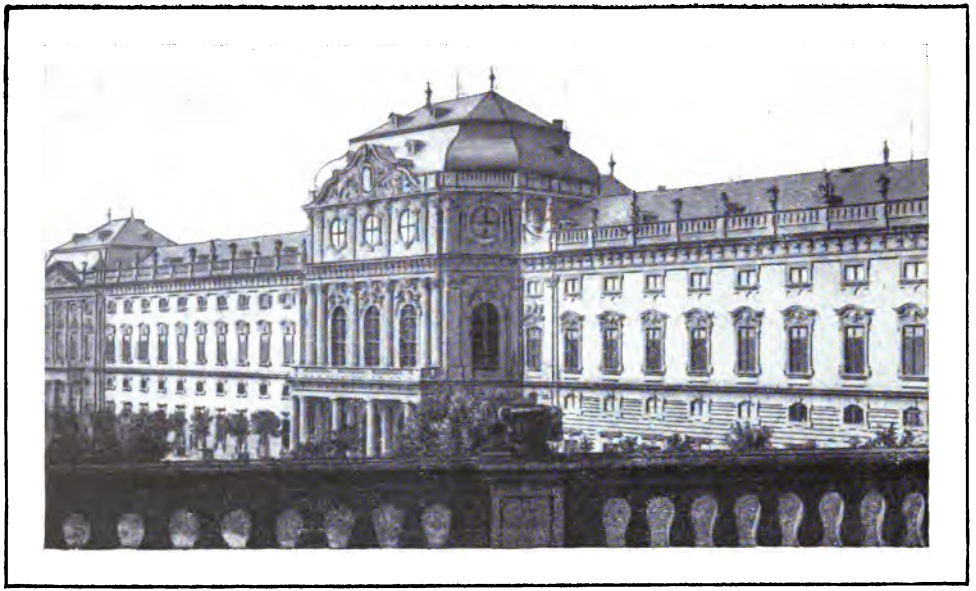


Fig. 170. Gartenfassade des Residenzschlosses zu Würzburg (von Balthasar Neumann).

für die Außenarchitektur geforderte „vornehme Einfachheit“ zu erzielen, in Ermangelung neuer Mittel ein durch graziöse und anmutige Behandlung verfeinertes, geläutertes und meist abgeschwächtes Barock oder auch einen schlichten, ruhigen Klassizismus mit wohlgeformten, horizontal durchgehenden Gesimsen, etwas reicherem Mittelrisalit mit Balkonen und Terrassen, an welchem nur der Giebel mit dem fürstlichen Wappen und der Krone, bisweilen noch in kühnen Kurven geschwungen, zum Ausdruck festlicher Pracht sich erhebt (Fig. 170). Nicht selten sind alle barocken Anklänge vermieden, und nur in der Aufnahme ornamentaler Details an den Portalen, Fensterumrahmungen und Pilastern kennzeichnet sich noch das Rokoko. In den meisten Fällen zeigt das ganze Aeußere eine flache, kühle und schmucklose Behandlung.

Erst im Innern empfangen diese Bauten ihren künstlerischen Wert. Hier setzt das Rokoko an Stelle der pompösen Pracht eine kokette Grazie, in der sich eine ungebändigte aber auch elegante und verfeinerte Lebenslust in bestechendem Glanze ausspricht. Die Grundidee der von dem Barocco und der Regence überkommenen Einteilung der Wandflächen durch Pilaster und Rahmen wird beibehalten; allein die struktiven Glieder, die kräftigen Leisten des Barocco, werden schwächer und zierlicher und erhalten schließlich selbst organisches Leben, indem sie sich auflösen in eine eigenartige Ornamentik, die weder Blatt, weder Band noch Figur ist, sondern als eine bis dahin unbekannte Verflüchtigung der Formen erscheint.

In diesem Ornament des Rokoko liegt eigentlich der Inbegriff des ganzen Stils. Denn in allen bisher betrachteten Stilarten war das Ornamentale stets nur eine dem Struktiven untergeordnete, schmückende Zuthat; hier zeigt es

sich aber als ein selbständiger alle Glieder beherrschender Organismus, in dessen duftig leichten Zierformen sich selbst die architektonischen Motive verlieren. Die Grundlage dieses Ornaments erscheint als ein weicher bildsamer Stoff, der in der eigenartigen Wellung der Muschelfläche mit ihren Perlenreihen und dem zackigen Saum nach den Hauptzügen des Ornaments in die Ebene ausgebreitet oder in die Vertiefungen geknetet wird, über das Rahmenwerk wuchert und sich an demselben hinschlängelt, in seinen Endigungen im zartesten Relief verschwindend. Ein geradezu übersprudelnder Naturalismus verleiht demselben seinen besonderen Reiz: Langgezogene Schilfblätter wachsen, die Rahmen begleitend, aus dem Ornament heraus oder gehen direkt in die Muschelform über; natürliche Blumen in anmutigster Gruppierung als leichte, zierliche Guirlanden, lose Zweige mit flatternden Blüten winden sich aus den Muscheln, füllen die Ecken und umschlingen die Rahmen; spielende Wasser, Tropfsteingebilde, entfaltete Flügel fügen zierlich sich ein in den leichten, beweglichen Fluß des märchenhaft phantastischen Formengebildes. Die staunenswerte Phantasie der Künstler, die ungemeine

Fig. 171. Rokoko-Ornament.

Leichtigkeit des Schaffens, die sich in diesem Ornamentwerk zu erkennen giebt, zwingt uns unsere Achtung und Bewunderung ab. In elegantem, graziös kokettem Vortrag ist alles freihändig während des Auftrags modelliert; denn das Rokoko gestattet keine Wiederholung, kein mechanisches Abformen. Hier suchen wir vergebens nach Regel und Gesetz; alles erscheint uns als unmittelbar hervorquellender Ausfluß einer

Fig. 172.

blühenden, launenhaften und überreichen Kunstphantasie. Und doch ist diese Regellosigkeit nur eine scheinbare; denn das Rokoko duldet so konsequent wie nur irgend eine abgeklärte Kunstweise nichts Fremdes in sich; alle seine Einzelformen sind stilistisch klar und bestimmt ausgeprägt. Es ist nicht gut möglich, die Entwickelung derselben in anschaulicher Weise

zu kennzeichnen; in Fig. 171 und 172 bringen wir aber einige besonders charakteristische Einzelheiten und die Verwendung derselben als Flächendekoration zur Darstellung.

Dieses Rokokoornament nimmt nun das die Wandfelder umschließende *Rahmenwerk* vollständig in seinen Bann. Die bis dahin schon mannigfach geschwungenen Leisten werden in den geschmeidigsten Kurven ein- und auswärts gebogen, umschlingen sich oben und unten und meistens auch in der Mitte zu Ornamentfeldern zusammen, indem die einzelnen Rahmenprofile an den Endigungen sich aufrollen und unmittelbar in das Muschel- und Blumenwerk einflechten (Fig. 173). Die Rahme bildet also nicht mehr die struktive Einfassung des Ornaments, sondern ein mit diesem völlig verwachsenes Dekorationsmotiv. Die Innenflächen derselben bleiben fast immer glatt oder erhalten höchstens Trophäen, Embleme oder figürlichen Schmuck; nur kleinere Felder werden bisweilen mit dem schon im Barockstil verwendeten netzartigen Gitterwerk mit aufgesetzten Rosetten übersponnen.

Bei dieser Entwickelung der inneren Formen mußte bald die Symmetrie des Ornaments aufgegeben werden; die *Unsymmetrie*, die von Meissonier von vornherein gefordert wurde, wird allmählich zur Regel. In der Verwendung des Ornaments bleiben die Franzosen noch durchweg symmetrisch; die späteren deutschen Künstler verbannen aber auch hierin die Symmetrie unbedingt, bewahren aber immer ein gewisses groteskes Gleichgewicht, welches die wogenartig anschwellenden Massen in den ihnen angewiesenen Rahmen hält (Fig. 173).

In der *Hauptdisposition des dekorativen Schmuckwerks* sind nur noch die Rücksichten auf malerische plastische Gliederung maßgebend. Nur die großen

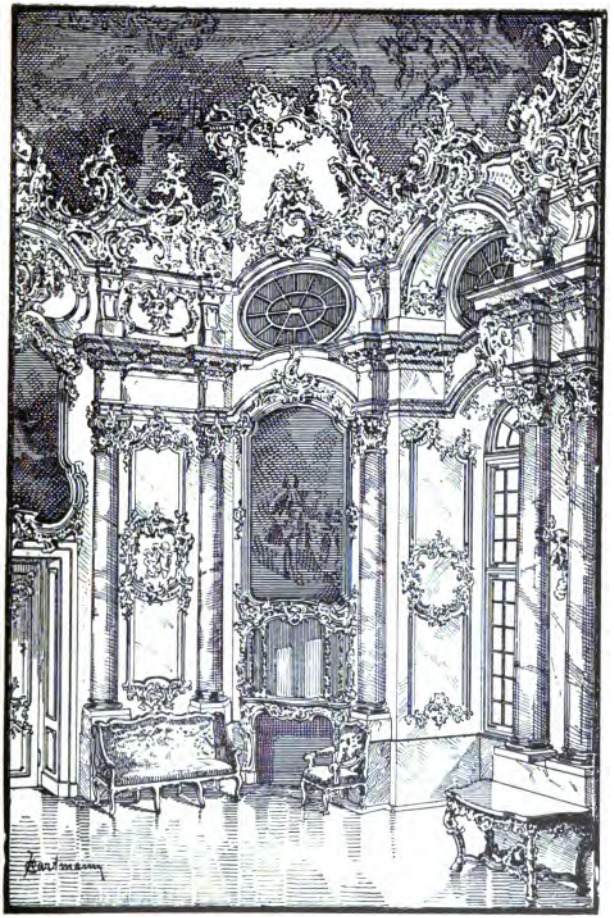


Fig. 173. Hauptsaal im Schlosse zu Bruchsal
(von Balthasar Neumann).

Prunk- und Festsäle erhalten noch rein dekorativ behandelte Säulen und Pilasterstellungen (Fig. 173); in den kleinen Sälen und den Zimmern herrscht das Rahmenwerk vor. Fast in allen Räumen werden die von den senkrechten Wänden gebildeten Ecken abgerundet. In den Zwischenflächen ist durch die Thüren und Fenster und die in den Mittelachsen angeordneten großen Spiegel und Gemälde die Einteilung in Felder gegeben, die nun die bereits betrachtete Rahmenornamentik erhalten. Die Trennung der Wand von der Decke wird immer unmerklicher; die Gesimse treten zurück, erheben sich über den Rundungen und Mittelachsen und flechten sich in die Kartuschen ein, die aus jenem plastischen Stoffgebilde vollständig zur Muschel umgeformt werden. In der den Uebergang zur Decke vermittelnden Voute spielen die Stuckornamente in freiem kühnem Schwung in die Decke hinein; reizend modellierte Kinderfigürchen treiben hier mit Blumen und Emblemen der Wissenschaften und Künste, der Jagd und Fischerei ihr munteres Spiel. Die Plafonds selbst erhalten perspektivisch gemalte Kuppeln oder zierliches, um eine weitstrahlige, muschelartig behandelte Rosette geschlungenes Netzwerk, dessen äußerste Endigungen sich meist in den Voutenstuccaturen verlieren. So ist selbst die Decke einbezogen in das den ganzen Raum umspannende üppige Rahmengeflecht. Nicht nur im einzelnen, auch in großen Zügen ist alles Plastische lebendig bewegt, flatternd wie im Winde. Und doch erhalten diese Räume durch die hellen, elfenbeinartigen Farbentöne auf den Grundflächen, von denen sich die Rahmenprofile und Ornamente in weiß, Silber oder Gold und die Blätter und Blüten manchmal in zarter, naturalistischer Bemalung nur sanft abheben, eine verhältnismäßig ruhige und vornehme Grundstimmung.

Für die übrige Inneneinrichtung werden die bildenden Künste und alle Kleinkünste in den Dienst der fürstlichen Pracht gestellt. In der Bildnerei bleiben die Werke des schon genannten italienischen Hauptmeisters Bernini, die alle etwas Rauschendes, effektvoll und leidenschaftlich Bewegtes an sich haben und oft eine überraschende Naturwahrheit erreichen, vorbildlich für die gesamte figürliche Plastik der Rokokoepoche (Fig. 167). Auch die Malerei paßt sich ganz dem Geist des Rokoko an und findet in den Franzosen Watteau und Boucher, in deren Gemälden sich die Leichtfertigkeit der damaligen vornehmen Gesellschaft wiederspiegelt, und dem Venetianer Tiepolo ausgezeichnete Vertreter. Mythologische Stoffe, Jagd- und Schäferidyllen bilden die beliebtesten Motive. Die Dekorationsmalerei greift zu den raffiniertesten Mitteln; um eine täuschende Wirkung hervorzurufen, läßt sie oft an den großen Deckengemälden die Malerei unmittelbar in die Bildnerei übergehen, indem von den Figuren am Rande einzelne Teile, Gliedmaßen, Gewänder, Draperien und dgl. plastisch modelliert werden, während der übrige Teil in kühnen Uebergängen auf die ebene Fläche gemalt wird. — Textilkunst und Stickerei erfreuen sich eifrigster Pflege seitens der Fürsten; die kunstvollen Gobelins, d. s. von Hand gewirkte, ganze Gemälde darstellende Teppiche und wunderbare Seidentapeten finden in den kleineren fürstlichen Gemächern für den Bezug von Wandflächen an Stelle von Stuccaturen mit Vorliebe Verwendung. Das erst vor kurzem erfundene Porzellan, welches alle Formen willig annimmt und deshalb ein geradezu ideales Material für das Rokoko bildet, wird technisch und künstlerisch zur höchsten Vollendung gebracht. Auch für die mit den großartigsten Aufträgen bedachte Silber-

und Goldschmiedekunst erweisen sich die Rokokoformen besonders dankbar. Die überall zu Tage tretende Liebhaberei an exotischen Erzeugnissen, chinesischen Nippsachen, japanischen Lackmalereien und dgl. führt zu ausgiebiger Verwendung der Intarsia aus fremdländischen Hölzern an Thüren und Böden und namentlich an dem gesamten Mobiliar; die Tische, Kommoden, Schränke, Uhren u. s. w. zeigen nicht nur reiches

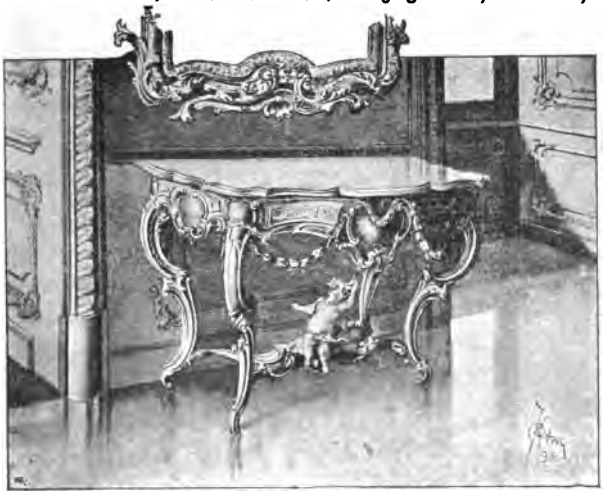


Fig. 174. Rokoko-Tisch vom Schloß zu Würzburg.

ornamentales Schnitzwerk nach dem Vorbild der Stuccaturen, sondern auch alle Stützen, alle Kanten und selbst die Flächen in kühnen Schweifungen (Fig. 174). Die Pracht wird noch erhöht durch Verwendung von fein ciselierter, vergoldeter Bronze, mit der die Kanten, Füße und dgl. gefaßt sind. Unter den vielen übrigen Zweigen des gesamten Kunstgewerbes,

welches in der Rokokozeit den Gipfel ſeiner Blüte erreichte, wollen wir nur noch die Schmiedekunſt erwähnen. Es iſt geradezu erſtaunlich, mit welchem Formengefühl und techniſchen Können die Kunſtſchloſſer der damaligen Zeit die

Fig. 175. Thor vom Kgl. Hofgarten zu Würzburg.

zierlichen Rokokoformen in das harte Eiſen hinein trieben, als wäre es ein Material ſo bildſam und gefügig wie weiches Wachs (Fig. 175 und 176). Was ſie an zahlreichen Gitter-

werken und Prachtthoren geleistet haben, gehört zum Schönsten von allem, was je die Kleinkunst hervorgebracht.

Der Rokokostil beherrschte in Frankreich die Zeit von etwa 1725—1750, in Deutschland die von 1725—1770. Als die bedeutendsten Architekten des französischen Rokoko gelten Robert de Cotte, welcher von uns schon bei Betrachtung des Barockstils erwähnt wurde, und der sich wohl des weitgehendsten Rufes als königlicher Baumeister erfreute; der ebenfalls schon genannte Meissonier und Germain Boffrand, der in den Dekorationen des ehemaligen Hotel Soubise (jetzt National-Archiv) das glänzendste Muster des ausgereiften französischen Rokoko geschaffen hat.

Fig. 176. Detail vom Prachtthore in Würzburg.

In Deutschland nahm die Bauthätigkeit nach dem 30jährigen Kriege einen ganz ungewöhnlichen Aufschwung, so daß den Baumeistern reichlich Gelegenheit gegeben wurde, das nachzuholen, um was man während demselben zurückgeblieben war. Das deutsche Rokoko stellt im allgemeinen eine Verschmelzung der Stilformen Louis XV. mit dem italienischen späten Rokoko dar, bei außerordentlich reicher, naturalistischer Behandlung des gesamten Ornamentwerks. Es hat sich nicht, wie in Frankreich, aus einer streng klassischen Vorschule entwickelt; man zeigte sich deshalb für die auffallendsten Neuerungen besonders empfänglich und übernahm dieselben in der dorten erst später zur Geltung kommenden

freieſten Auffaſſung. Vielleicht haben die deutſchen Künſtler des Rokokoſtils die Feinheit und zierliche Detaildurchbildung des franzöſiſchen Rokoko nicht ganz erreicht; aber in Bezug auf Reichtum und Eleganz haben ſie dasſelbe faſt noch überboten. Die Amalienburg im Park von Nymphenburg bei München von Fr. Cuvilliés, das Luſtſchloß Sansſouci von G. Knobelsdorf, das von Schlaum erbaute Schloß Brühl bei Bonn zählen unter andern zu den vorzüglichſten Leiſtungen des 18. Jahrhunderts. Der bedeutendſte Baumeiſter des deutſchen Rokokoſtils und vielleicht der größte Baumeiſter ſeiner Zeit iſt aber der Architekt der bauluſtigen Gräflich Schönborn'ſchen Familie, Balthaſar Neumann, deſſen gewaltige Künſtlernatur im Kirchen- und Profanbau eine faſt unglaubliche Thätigkeit entfaltet, und dem wir in der Kirche zur Vierzehnheiligen bei Bamberg, dem fürſtbiſchöflichen Schloſſe zu Bruchſal und dem unvergleichlich großartigen Reſidenzſchloſſe zu Würzburg wohl die herrlichſten Schöpfungen des deutſchen Rokokoſtils zu verdanken haben (Fig. 170, 172, 173, 175).

In den übrigen Ländern bleibt die Bauthätigkeit in der Epoche des Rokoko hinter Frankreich und Deutſchland erheblich zurück. Italien kommt über das von ihm entwickelte nationale Barocco nicht hinaus; die Niederlande entfalten überhaupt keine große Bauthätigkeit mehr, und in England bedeuten die Denkmale dieſer Periode kaum mehr als eine Nachahmung der franzöſiſchen und deutſchen Vorbilder.

Der Zopfſtil (Stil Louis XVI).

Der Herrſchaft des Rokokoſtils war kaum ein Menſchenalter beſchieden. Die rein höfiſchen Kunſtformen desſelben, denen jede Wurzel im Volkstum fehlte, die eine Verein-

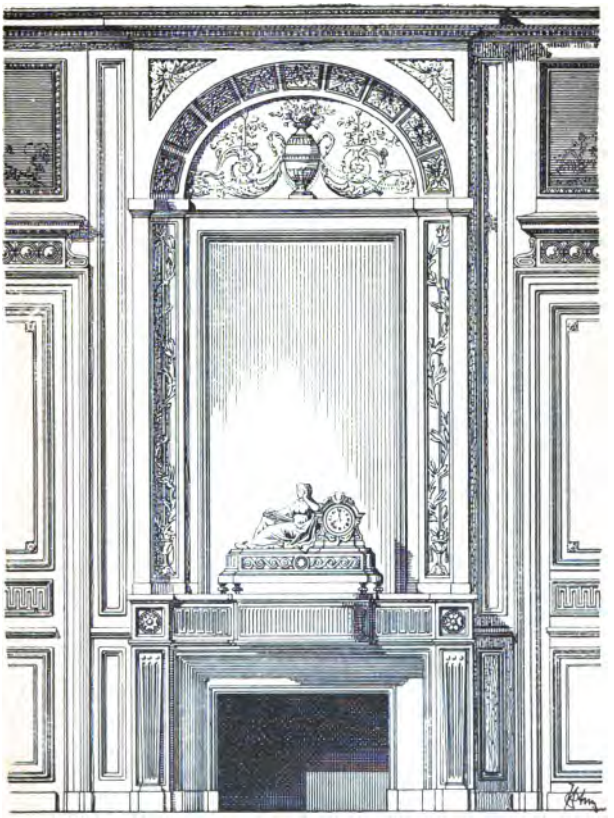


Fig. 178. Innendekoration im Stil Louis XVI.

fachung nicht ertrugen, ohne zur Nüchternheit und Blasiertheit herabzusinken, forderten schon von Anfang an den Widerspruch der aus dem Volke hervorgegangenen Künstler heraus und förderten unter diesen eine mächtige, gegen den üppigen Stil der Fürstenwohnungen gerichtete Bewegung, die in dem energischen Streben nach Wahrheit und Natur die Wiederbelebung der Antike sich zum Ziele setzte und so einen neuen Klassizismus ins Leben rief, der neben dem Rokoko sich entwickelte und allmählich immer weitere Kreise um sich zog. Derselben kamen Ereignisse zu Hilfe, denen damals die ganze gebildete Welt ihr höchstes Interesse entgegenbrachte: Pompeji und Herkulanum waren entdeckt; die hellenische und römische Antike wurde aufs neue von den Gelehrten als eine unvergängliche Form echt künstlerischer Gestaltung gepriesen, und die Ueberzeugung, daß dieselbe jeder andern Kunstform vorzuziehen sei, bemächtigte sich bald aller Gebildeten.

Unter diesen Einflüssen machte sich in Frankreich schon um die Mitte des 18. Jahrhunderts in Architektur und Dekoration ein Abwenden von dem Formenreichtum des Rokoko bemerkbar — eine mit dem Niedergang des höfischen Glanzes parallel laufende Erscheinung, — und um 1760 ist dasselbe schon vollständig überwunden. Dieser rasche Umschlag kennzeichnet so recht die allgemeine Uebersättigung und Erschlaffung, die auf den ungeheuren Kraftaufwand in der Rokokozeit gefolgt ist. Da dieser Klassizismus jedoch von keiner frischen geistigen Bewegung vorbereitet war, sondern hauptsächlich eine Umkehrung der bis dahin geltenden Prinzipien bedeutet, erreicht er nur eine schwächliche, unverstandene Anlehnung an die Antike. Den bewegten Baumassen setzte man „große Ruhe des Gefühls“, der malerischen Gruppierung gesetzmäßige Erscheinung gegenüber; die freie Künstler-

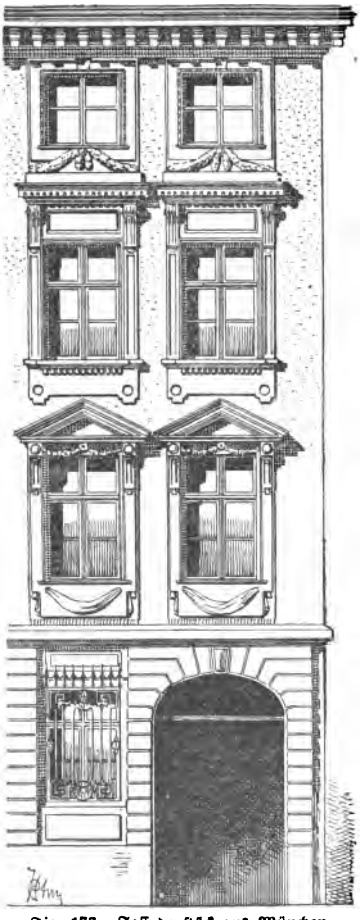


Fig. 177. Fassadenstück aus München. (Zopfstil. Ende des 18. Jahrh.).

phantasie mußte der strengen Schulrichtigkeit weichen, die Kurvenliebe in Architektur und Dekoration der geradlinigen Steifheit. Es ist wieder eine Zeit gekommen, in welcher der Begriff „Schönheit" durch rein sachliche Erwägungen mit Gesetz und Regel genau umschrieben wird:

Die Fassaden erhalten wieder geradlinige, antike Gesimse, an denen jede Verkröpfung ängstlich vermieden wird; freistehende Säulen oder Halbsäulen tragen die Gebälke; die strenge dorische Säule mit meist unkanneliertem Schaft und stark ausgeprägtem Triglyphengesims erfreut sich besonderer Beliebtheit. Wie die Fenster im allgemeinen durchgebildet werden, ist an Fig. 177 ersichtlich. Alle äußere Dekoration wird auf ein geringes Maß beschränkt.

Die Nischen und die großen Voluten an den Kirchenfassaden verschwinden, und wo letztere noch beibehalten werden, sind sie in rechtwinkelig nach Art der Mäander gebrochene Endigungen umgewandelt.

Im Innern wird diese pedantische Einfachheit zu einer kalten Nüchternheit. Die Formen der äußeren Steinarchitektur werden auf die Innendekoration übertragen, in welcher streng antikisierende Säulen oft ganz zusammenhangslos als Träger von Vasen u. dergl. Verwendung finden. Die Einteilung der Wandflächen in Felder wird beibehalten; die aus dünnen

Fig. 179. Ornament im Stil Louis XVI.

Leisten mit antiken Ziergliedern gebildeten Rahmen erhalten aber stets symmetrische Anordnung und im einzelnen rechteckige, kreisrunde oder ovale Grundformen (Fig. 178). Die Innenflächen der Wandfelder werden wieder mit Ornamenten und figürlichem Schmuck, Amoretten, Geniengruppen, Trophäen mit antikisierenden Schilden und Helmen, Stillleben u. dgl. gefüllt; an Stelle der Kartuschen treten kreisförmige oder elliptische Medaillons, die mit Palmwedeln und Schleifen aus knitterigen Bändern dürftig geschmückt sind.

Im Ornament bilden Blumenkränze — meist steif-

Lorbeerwulſte — und leichte Draperien, die zwiſchen Roſetten im Bogen aufgehängt werden, die charakteriſtiſchen Motive (Fig. 182 u. 184). Das Akanthusblatt erhält einen eigenartigen Blattſchnitt, der in den langgezogenen, löffelartigen Blätterformen an die römiſch-korinthiſchen Kapitäle erinnert. Palmwedel und naturaliſtiſch behandelte Blumen, namentlich dünnblätteriger Lorbeer, Roſen, Epheu und Weinlaub erſcheinen in den Füllungen, an Bronzebeſchlägen u. dgl. als häufig verwendete Zierformen (Fig. 179 u. 180).

Fig. 180.
Akanthusornament.
(Stil Louis XVI).

Am Mobiliar kommen die für die Architektur geltenden Grundſätze noch lebhafter zum Ausdruck. Alle Formen werden vereinfacht und dem praktiſchen Bedürfnis angepaßt. Der rein konſtruktive Aufbau und die Rückkehr zur geraden Linie bewirken in der Geſamterſcheinung eine gewiſſe Annäherung an die Renaiſſance (Fig. 181); durch das Feſthalten an den ſtarren Architekturformen der Antike und die nahezu ſklaviſche Nachbildung ihrer Zierglieder (Kanneluren, Mäander, Wellenbänder u. dgl.), ſowie durch das ornamentale Schmuckwerk erhält jedoch die Inneneinrichtung einen höchſt eigentümlichen Charakter (Fig. 178 u. 182). Ueberall begegnen wir den zopfartig gewundenen Kränzen, mit denen faſt alles verhängt iſt, den anſpruchsloſen Medaillons, den umflorten Urnen, abgebrochenen Säulen, den Uhren mit Senſenmännern und allerlei wehmütigen Emblemen, in denen ſich die auf den Sinnenrauſch und das frivole Leben der vorhergehenden

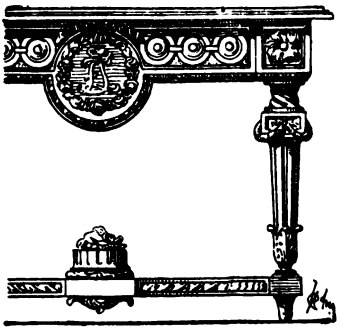


Fig. 181. Tisch im Stil Louis XVI. (Schloß zu Würzburg).

Epoche gefolgte Sentimentalität in sprechender Weise offenbart. So endete das Rokoko, das mit einem aufs höchste gesteigerten Fortissimo eingesetzt hatte, auch in der Innendekoration mit einer Nüchternheit, die noch nicht dagewesen war.

Erst um 1775 bahnte sich eine Wendung zum Besseren an. Die neuen Stilformen klärten sich bis dahin nach und nach ab; an Stelle der gesetzmäßigen Uebertragung der Antike trat der freie künstlerische Sinn, durch welchen die bisher

Fig. 182. Schreibzeug der Marie Antoinette (aus Bronze).

noch schwerfälligen und unverstandenen Formen geläutert und dem stets auf das Elegante und Graziöse gerichteten französischen Kunstgefühl entsprechend verfeinert wurden. Dieser entwickelte Stil Ludwigs XVI. erreichte eine eigenartige und durchaus nicht reizlose Dekorationsweise, die vielleicht noch manches Trockene und Nüchterne an sich hat, jedenfalls aber auch eine sehr vornehme Wirkung ausübt (Fig. 178 u. 182). Aber kaum war dieselbe ausgereift, da brach auch schon die Revolution herein, die in wildem Hasse gegen alles Höfische auch dem letzten der drei Königsstile, dem „Zopfe", sein Ende bereitete.

In Deutschland kommt der Klassizismus durchschnittlich erst ein Jahrzehnt später zur Erscheinung. Die Traditionen der Kunst erhalten sich hier hartnäckiger als in Frankreich. Zwar machen sich schon von 1755 an in Architektur und Dekoration antikisierende Neigungen geltend; dieselben äußern sich aber fast nur in der Wiederaufnahme der klassischen Bauglieder und ihrer Zierformen, geradliniger Gesimse und Rahmen, Vereinfachung des Ornaments und vielfach auch Rückkehr zu barocken Verzierungen. Das Rokoko behält jedoch, namentlich in der Ausschmückung kleinerer Räume, das Uebergewicht, bis es etwa um 1770 vollends verschwindet. Freilich können diese Grenzen nur in sehr bedingtem Maße gezogen werden; denn Deutschland fehlt eine tonangebende Zentrale in der Kunstpflege und infolge dessen auch die Einheitlichkeit in der Entwickelung der Kunst. Nur an den Fürstensitzen bemerken wir, besonders im Mobiliar, einen engen Anschluß an die französischen Vorbilder; im Kirchen- und Privatbau entsteht aber jene steife und nüchterne und im vollen Sinne des Wortes traurige Verbindung der antiken Bauglieder mit dem Stile Louis XVI. und

meist völlig entarteten Barock- und Rokokoformen, welche wir hauptsächlich unter dem bezeichnenden Namen „Zopfstil“ verstehen (Fig. 183). Gegen Ende des 18. Jahrhunderts tritt der französische Einfluß in Architektur und Kleinkunst etwas stärker hervor. Derselbe führt jedoch hier zur Langeweile. Die Architektur hat sich total erschöpft.

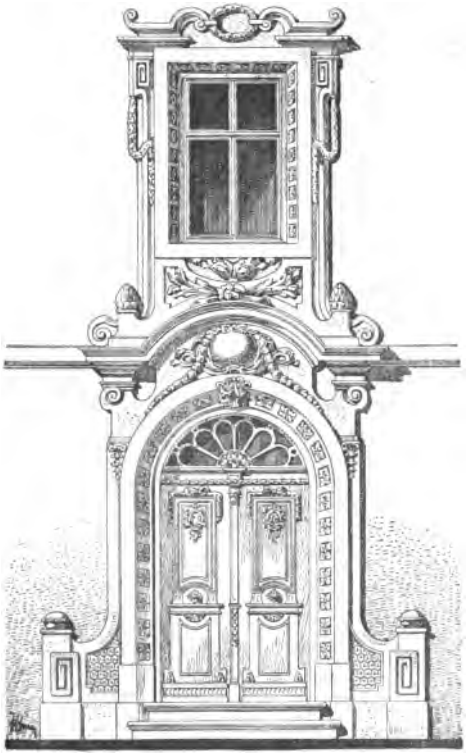


Fig. 183. Fassadenstückaus Würzburg (Zopfstil. Ende des 18. Jahrh.)

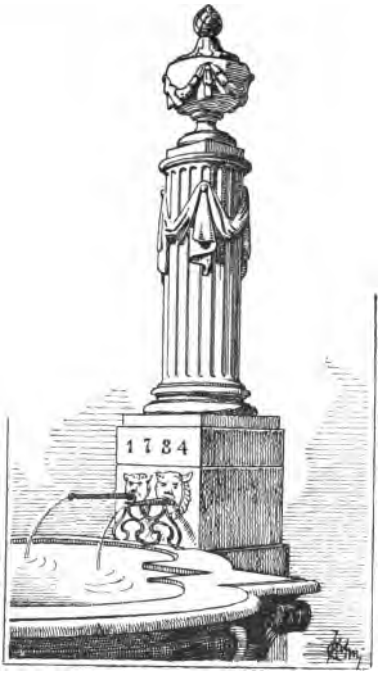


Fig. 184. Brunnen aus Basel (Stil Louis XVI).

Die Plastik und Malerei zeigen ein erfreulicheres Bild; auf sie übt das Streben nach reinen klassischen Formen eine läuternde Wirkung aus. Das Kunstgewerbe und die Kleinkünste gehen aber infolge gänzlicher Ermattung der Phantasie unaufhaltsam ihrem völligen Ruin entgegen.

Von den in die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts fallenden Kunstbestrebungen der übrigen Länder kommt nur noch England in Betracht, wo sich einerseits ein eigener

Klassizismus im Sinne des Palladio entwickelt, in mannigfacher Annäherung an den Stil Louis XVI., anderseits in der Wiederbelebung der mittelalterlichen Formen die ersten Vorläufer entstehen für die Romantik des 19. Jahrhunderts.

Der Empire-Stil.

Nachdem der unglückliche König Louis XVI. auf dem Schafott geendet hatte, um Buße zu thun für die Sünden seiner Väter, kam über Frankreich eine Zeit der heftigsten politischen Wirren und Umwälzungen, in der von einer ruhigen Fortentwickelung der Kunst keine Rede sein konnte. Erst als die Schreckensherrschaft gestürzt war und Napoleon Bonaparte sich die königliche Gewalt angeeignet und begonnen hatte, Staat und Gesellschaft nach dem Vorbild der einstigen römischen Republik zu organisieren und ein Kaiserreich zu gründen von der Größe und Macht des römischen Weltreiches, da wurde auch die Pflege der Kunst wieder aufgenommen. Die von dem neuen Cäsar errichteten Bauwerke großen Stils beginnen mit einer unmittelbaren Nachahmung der römischen Antike (der Triumphbogen des Carrousel ist eine Kopie des Septimus-Severus-Bogens in Rom, die Vendomesäule eine solche der Trajanssäule, die Magdalenenkirche und Börse sind Nachbildungen der römischen Tempelarchitektur). Die kleineren Bauten knüpfen an die Stilformen Louis XVI. an, gelangen aber bald zu einer neuen Ausdrucksweise, in der das Streben nach reinen klassischen Formen noch stärker hervortritt, als in dem klassizistischen Zopf des vorigen Jahrhunderts. Jedoch führt dieses Streben nicht etwa zu einem tieferen Verständnis der Antike, sondern zu einem Rückfall in einen falschen Klassizismus, der sich in der zusammenhangslosen und rein äußerlichen Uebertragung

der antiken Formenelemente auf Architektur und Innendekoration zu erkennen giebt.

In den Fassaden tritt die Vorliebe für die schwerfälligen dorischen Formen in fast aufdringlicher Weise zu Tage; den dorischen, meist unkannelierten Säulen begegnen wir schon an den Portalen, denen gerne eine Säulenhalle mit Giebel vorgebaut wird. Für die Fenster wird, namentlich

Fig. 185. Arc de l'Etoile in Paris.

im ersten Stock, der römische Rundbogenschluß mit den entsprechenden Gliederungen besonders häufig verwendet. Die Gurtgesimse treten zurück; an den Hauptgesimsen werden die römischen Formen des Konsolengesimses bevorzugt. Eine hohe Attika und ziemlich steile, streng durchgeführte Giebel bilden die obersten Fassadenbekrönungen. Die Mauerflächen

bleiben kahl oder werden durch Halbsäulen und leichte Quaderung etwas belebt. Figürliche und ornamentale Dekoration finden wir nur sehr sparsam verwendet; außer den römischen Ziergliedern, großen Rosetten und steifen Lorbeerkränzen und -Guirlanden begegnen wir nur noch antikisierenden Reliefplatten, die vertieft eingesetzt werden, vasenbildartigen Relieffriesen und jenem typischen Empireornament, von welchem wir in Fig. 189 ein Beispiel geben. Der für diesen Stil bezeichnendste Bau ist der Arc de l'Etoile in Paris, welcher unter Napoleon „zum Ruhme der großen Armee" durch Chalgrin errichtet wurde (Fig. 185).

In der Innendekoration offenbart sich ein besonderes Interesse an der Dekorationsweise des Altertums. Hier finden wir treue Kopien der pompejanischen Wandmalereien, die jedoch, weil ein ganz veränderter Maßstab zu Grunde gelegt ist, oft nur von dürftiger Wirkung sind. In Malerei und Plastik erinnern Siegestrophäen, Adler, Lorbeerkränze u. dgl. an die Napoleonischen Kriege, Pyramiden, Kapitäle mit Lotosblumen und Sphinxen an den Feldzug des Kaisers in das Land der Pharaonen. Auch chinesische Einflüsse machen sich bemerkbar. Die Disposition des Ganzen zeigt den Stil Louis XVI. mit gesuchter Annäherung an die römische Antike. Der Mangel an individueller Künstlerphantasie erzeugt eine eigentümliche Trockenheit und Kälte, welche noch erhöht wird durch eine auffallende Farbenscheu, die jedes wärmere Kolorit zu meiden scheint. Fast alles ist weiß, und wo noch Gold verwendet wird, tritt es in derber Breite auf.

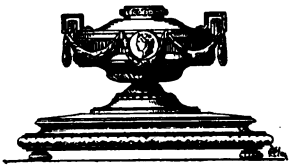


Fig. 186.
Vase im Empirestil.

Das Ornament des Empire unterscheidet sich von dem des Stils Louis XVI. hauptsächlich dadurch, daß neben den auch hier in erster Reihe vorkommenden naturalistischen und stilisierten Laubkränzen, Draperien und Bandschlupfen noch die antiken Palmetten verwendet werden, oft gebildet aus mageren Akanthusblättern, ferner Rosetten in reichster Auswahl, sich kreuzende Fackeln, Widderköpfe, Vasen mit mäanderartig gebrochenen Henkeln (Fig. 186) und namentlich auch die ägyptischen Dekorationsmotive, Sphinxe u. dgl. Das dünne Blattwerk, die durchsichtigen, dürftigen Guirlanden heben den Naturalismus des Empire von dem Louis XVI. ab (Fig. 187).

Fig. 187. Füllungs-Ornament (Empire).

Die Möbel, gewöhnlich aus lackiertem Mahagoniholz gefertigt, zeigen eine unmittelbare Uebertragung der antiken Architekturformen in steifem, rein konstruktivem Aufbau. Die Tischfüße und sonstigen Stützen sind vierkantige Pfeiler oder Säulen, letztere oft schwarz lackiert, mit Kapitäl und Basis aus vergoldeter Bronze (Fig. 188). Die Flächen der Kastenmöbel bleiben meist glatt und erhalten, wie auch alles übrige Mobiliar, nur aufgesetzte zierliche Metallbeschläge und Bronzeornamente, die durch ihre feine, streng in antikem Sinne behandelte Ciselierung oft einen hohen künstlerischen Wert haben und mit Recht unsere volle Bewunderung erregen. Der Gesamteindruck bleibt aber hinter dem Wert der Bronzen in der Regel sehr erheblich zurück. Die Empiremöbel zeigen wohl eine aparte Kunstweise und erreichen vielleicht auch in mancher Beziehung, auch wenn sie

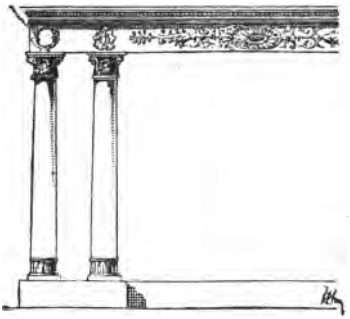


Fig. 188. Empire-Tiſch aus dem Schloſſe zu Würzburg.

nicht in fürſtlichen Wohnungen ſtehen, einen vornehmen Eindruck; aber jenen Standuhren aus Alabaſterſäulen mit dem armſeligen friesähnlichen Auffatz aus dünnem Meſſingblech und traurigen Genien, die das Empire wohl am treffendſten charakteriſieren, und in denen ſich die unzulängliche Auffaſſung der Antike am ſprechendſten zu erkennen giebt, wird man kaum mehr als ein rein kunſthiſtoriſches Intereſſe entgegenbringen können.

Man glaubte damals gewiß, daß man ſich ſtreng in den Bahnen der Antike bewege, und doch hat man ſich kaum einmal ſchwerer gegen dieſelbe verſündigt, wie gerade hier; denn es fehlt dieſen unverſtandenen Nachbildungen der tiefe Geiſt der Antike, die rein organiſche Entwickelung der Formen,

Fig 189. Bronzeornament (Empire).

das bis ins kleinſte abgeklärte Verhältnis des Ganzen zu den einzelnen Gliedern und vor allem das fein entwickelte Kunſtgefühl, das der Antike die wunderbare Vollendung gab. Das Empire iſt eben der Stil eines Uſurpators, der ſeine hervorſtechendſten Charakterzüge, den völligen Mangel an Idealismus, die nahezu abſolute Gefühlloſigkeit, die kälteſte Berechnung und ſeine eigenſinnige Willenskraft mit gravierendem Stempel auch ſeiner Kunſt aufdrückte. Die Benennung dieſer Kunſtweiſe nach ihrem Beherrſcher als Napoleon-, Imperial- oder Kaiſerſtil iſt deshalb nirgends ſo gerechtfertigt wie hier. Napoleon wollte denſelben zum Welt-

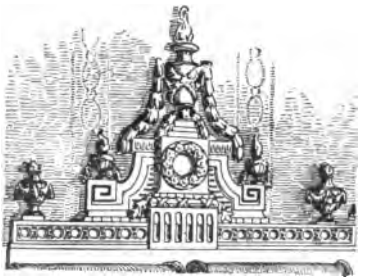


Fig. 190. Aufſatz von der Bettſtelle Napoleons im Schloſſe zu Würzburg.

ſtil erheben und fand auch in den von ihm abhängigen Ländern, namentlich in Deutſchland, willige Nachahmer. Allein nur in der Innendekoration und dem Mobiliar gelangt derſelbe zu nachhaltigerem Einfluß; für die Architektur iſt die Zeit ſeiner Entwickelung und Einwirkung zu kurz. Denn der Empireſtil überdauert das Kaiſerreich nicht lange; der nunmehr erwachende Neuklaſſizismus und Romanismus des 19. Jahrhunderts machen dieſer nüchternſten aller Kunſtweiſen ein Ende.

Die Stilrichtungen im 19. Jahrhundert.

Das Bild, welches das Kunſtleben im Anfang des 19. Jahrhunderts und insbeſondere nach dem Zuſammenbruch des franzöſiſchen Kaiſerreichs darbietet, iſt ein keineswegs erfreuliches. In Frankreich hatte die Revolution nicht nur mit der höfiſchen Macht, ſondern auch mit der höfiſchen Kunſt gründlich aufgeräumt, ohne daß für dieſelbe dem Volke auch nur einigermaßen ein Erſatz geboten worden wäre. In Deutſchland hatten die napoleoniſchen Kriege und ihre Nachwirkungen das wenige, um was ſich die deutſche Volkskraft ſeit dem 30jährigen Kriege erholt hatte, vollends zerſtört. Die Kunſt, die im Schoße des Volkes keinerlei Pflege mehr fand, geriet in eine beiſpielloſe Verſumpfung, in der ſchließlich jede äſthetiſche Empfindung abgeſtumpft wurde und ein ſchonungsloſer Vandalismus ſich breit machte, von dem die unbarmherzig zugeputzten Stuccaturen und Schnitzereien und die mit weißer Kalk- oder himmelblauer Leimfarbe übertünchten Wandgemälde uns heute noch ein trauriges Zeugnis geben. Nur Italien, das ſich nie ſo weit von den Bahnen der Antike entfernt hatte, blieb ſeiner angeſtammten nationalen Kunſt treu und wurde zu einer Art neutralen Zone, nach welcher bald wieder, wie einſtens, die nordiſchen Künſtler ihre Wallfahrten unternehmen ſollten, um hier aufs neue Vorbilder zu ſuchen für die Regeneration der ſo tief heruntergekommenen Kunſt ihres Heimatlandes. Da aber das Stilgefühl und Stilbewußtſein der großen Maſſe völlig abhanden gekommen war, dauerte es geraume Zeit, bis die Notwendigkeit einer ſolchen überhaupt erkannt und der Ruf nach Neubelebung der Kunſt ein allgemeiner wurde. England, das ſchon im Ausgang des 18. Jahrhunderts mit ſeinem Klaſſizismus treffliche Erfolge erzielte, gab ein an-

regendes Beispiel, das allmählich befruchtend zurückwirkte auf den Kontinent.

Es waren verhältnismäßig wenige, aber hochbedeutende Männer, die in der Erkenntnis, daß nur an Hand der Antike ein glücklicher Pfad für die Gewinnung einer neuen, zeitgemäßen Kunstrichtung gefunden werden könne, im Dienste erleuchteter und kunstliebender Fürsten einen *Neuklassizismus* ins Leben riefen, der gerade in Deutschland glänzende Vertreter fand: In Berlin ist es K. Fr. Schinkel, der mit feinem Sinn und wahrhaft künstlerischer Begeisterung die hellenischen Kunstformen auf die Werke der modernen Baukunst übertrug (Museum, Schauspielhaus zu Berlin), in München der in ähnlichem Sinne wirkende Leo von Klenze (Ruhmeshalle in München, Walhalla bei Regensburg), in Dresden und Wien Gottfr. Semper, neben Schinkel wohl die bedeutendste Schöpferkraft der neueren Zeit, in dessen Bauwerken (Theater in Dresden, Museum und Burgtheater zu Wien, Polytechnikum zu Zürich) die italienische Hochrenaissance in neuem Gewande und edelster Durchbildung erscheint.

Diesem Neuklassizismus, der auch in anderen Orten, namentlich in Karlsruhe und Stuttgart (Fr. Weinbrenner bezw. C. Leins) hervorragende Vertreter fand, erwuchs jedoch bald ein heftiger Widerspruch in einer Partei, welche im Anschluß an die romantischen Bestrebungen in der Litteratur Fühlung suchte mit der mächtigen religiösen Bewegung und dem neuerwachten religiösen Geiste. Von ihr wurde die *Wiederbelebung der christlich-mittelalterlichen Stile* als höchstes Ideal gepriesen und gleichzeitig durch sehr bedeutende Denkmale in der Praxis verwirklicht: In Deutschland von F. von Gärtner in München, K. W.

Hase in Hannover, J. F. Eisenlohr in Karlsruhe, Fr. v. Schmidt in Wien. Nach denselben Prinzipien wirken in Frankreich Viollet-le-Duc, in England Ch. Barry und W. Pugin. So gehen also bis tief in die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts in der Baukunst klassische und romantische Stilrichtungen neben einander her, ohne daß es einer derselben gelungen wäre, sich ein bleibendes Uebergewicht zu erwerben und tiefer in das Volksleben einzudringen.

Die Bildnerei verdankt der Wiederaufnahme des Klassizismus einen neuen Aufschwung. Die rein dekorative Plastik des Barock und Rokoko mit den oft bedenklich gesteigerten Formen und der vor allem aufs Effektvolle gerichteten, rein äußerlichen und manieristischen Behandlung hatte sich schon gegen Ende des vorigen Jahrhunderts überlebt. Die veränderte Zeitströmung, welche in der Mitte des vorigen Jahrhunderts in der Baukunst den epochemachenden Umschlag hervorrief, ergriff auch die Bildnerei; man strebte wieder nach einem tieferen Inhalte und strengen, reineren Formen nach dem unvergleichlichen Vorbild des klassischen Altertums. Dieser Neuklassizismus der Bildnerei, der vorherrschend blieb bis auf unsere Tage, findet seine hervorragendsten Vertreter in Canova, Dannecker, Thorwaldsen, G. Schadow und Ch. Rauch, d. s. die Meister, die bestimmend einwirken auf die Mehrzahl der Bildhauer der neueren Zeit.

Die Malerei, welche sich in der Barock- und Rokokoepoche ganz in den Bahnen einer zwar brillanten, aber doch rein äußerlichen, koketten Kunst bewegte, gelangt mit Eintritt des Klassizismus zu einem Wendepunkt, mit welchem eine Einlenkung erfolgt in die rein klassische Richtung der Antike im Sinne der Rafael'schen Kompositionen. Diese Bewegung wurde angebahnt durch A. Mengs und Angelika

Kauffmann, deren Werke jedoch noch durch die manieristische Behandlung die Uebergangsstufe darstellen. Ein völliger Umschwung tritt aber in den Schöpfungen des idealen und hochbedeutenden Asmus Carstens ein, in denen sich ein enger Anschluß an die Antike zu erkennen giebt. In Frankreich ist es J. L. David, dessen Werke unmittelbar von den durch die Revolution hervorgerufenen Ideen erfaßt werden, und die in ähnlicher Weise bahnbrechend werden für die französische Kunst. Mit Beginn des 19. Jahrhunderts erhält die romantische Strömung, die in der künstlerischen Verherrlichung der Anschauungen des Mittelalters die vornehmste Aufgabe der Kunst sieht, das Uebergewicht; dieselbe wird hauptsächlich gepflegt durch F. Overbeck, W. Schadow, P. v. Cornelius und J. Schraudolph. Der Einfluß dieser Meister blieb nachwirkend bis in unsere Zeit, in der sich die Malerei durchweg dem realistischen und koloristischen Prinzip zugewendet hat.

Auch für die Baukunst und das Kunstgewerbe bahnt sich allmählich in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts ein Aufschwung an. In der ganzen ersten Hälfte hatte sich die Gesamtheit des Volkes den oben betrachteten Einzelbestrebungen hervorragender Männer ziemlich teilnahmslos gegenüber gestellt. Für sie mußte eben ein neuer das ganze Kulturleben fördernder Faktor kommen, der wieder die Führung der Kunst übernahm, die im Altertum der nationale Staat, alsdann die religiöse Idee, im Mittelalter die Kirche, in der Renaissancezeit das Bürgertum der freien Städte und zuletzt das absolute Königtum übernommeu hatte, und dieser Faktor kam mit dem Eindringen freiheitlicher Ideen in die Volksseele und mit dem Auftreten des Gesamtvolkes für dieselben. In engem Zusammenhang mit dem Ringen des Volkes nach politischer Freiheit erwacht die Teilnahme des-

selben an den künstlerischen Bestrebungen, und mit der Steigerung der Volksansprüche, also jener Bewegung, die im Jahre 1848 zum Abschluß kommt, wird dieselbe zu einem allseitigen, lebhaften Interesse für die Kunst. Die eifrige Gründung von reich ausgestatteten Museen und wohlorganisierten Bau- und Kunstgewerbeschulen, in der Staat und Private mit einander wetteifern, zeigt deutlich, mit welcher Macht das Interesse an thatkräftiger Kunstpflege zum Durchbruch gekommen ist. Allein trotz der mit dem zunehmenden Wohlstand allgemein gewordenen Freude an der künstlerischen Ausgestaltung des Lebens sind wir zu einem neuen, dem Zeitcharakter entsprechenden Stil nicht gekommen. Unserer Zeit fehlen die Vorbedingungen, die früher eine einheitliche Kunstweise herbeigeführt haben; heute arbeitet die Kunst nicht wie früher für die Kirche oder das Prunkbedürfnis eines Standes, sondern die Gesamtheit des Volkes ist Konsument, und der Auftraggeber, dessen Geschmack und Urteil nicht mehr wie früher durch Tradition und eine geradezu zum Gesetze gewordene fast ausschließliche Formensprache geläutert und in ganz bestimmte Richtung gelenkt ist, erhält einen überwiegenden Einfluß auf die künstlerische Gestaltung. So wurden, um den Anforderungen des Einzelnen zu genügen, die historischen Stile neu ins Leben gerufen. Allein diese „Wiederbelebung" trieb bei der ungesunden Hast nach Neuerungen und dem wie die Mode wechselnden Geschmack höchst wunderliche Blüten, von denen uns die oft alle möglichen Stilarten aufweisenden Straßenzüge unserer modernen Städte manchmal recht unerfreuliche Beispiele geben. Erst in den letzten zwei Decennien hat sich allmählich ein klares Urteil über die Bedeutung der historischen Stile und die Notwendigkeit, dieselben stets in ihrem Kulturzusammenhang aufzu-

faſſen, herausbildet, und in der Erkenntnis, daß unſere Verhältniſſe denen der Renaiſſance immerhin am nächſten ſtehen, wurde der Formenkreis derſelben, der ja eine unerſchöpfliche Mannigfaltigkeit in ſich ſchließt und den nationalen Traditionen am meiſten entſpricht, der dominierende. Allein wir ſind nicht mehr auf denſelben angewieſen; wir verfügen heute, im Zeitalter des Verkehrs auf allen Gebieten, über alle Sprachen in der Kunſt, alle Stilarten und können dieſelben ſo verwenden, wie es uns in jedem einzelnen Falle gut und zweckmäßig erſcheint. Und darin liegt jedenfall auch ein gewiſſer Vorzug. Ob es der neuzeitlichen Kunſtpflege gelingen wird, wie in früheren Zeitaltern aus eigener Kraft dem Geiſte der Zeit entſprechende Kunſtformen ſich ſelbſt zu ſchaffen, und ob überhaupt die Beſtrebungen, einen „neuen Stil“ zu gewinnen, berechtigt ſind, erſcheint deshalb doch als fraglich. Was uns heute an den zum großen Teil vorzüglichen Leiſtungen der Baukunſt und des Kunſtgewerbes wie der geſamten bildenden Künſte als erfreuliches Zeichen zu Tage tritt, iſt die Wiedergewinnung eines geläuterten, kunſterfüllten Geſchmacks, der die hiſtoriſchen Stile in ihrem Kulturzuſammenhang zu erfaſſen verſteht und mit ſouveräner, künſtleriſcher Kraft in einem unſern heutigen Anſchauungen entſprechenden Gewande zu neuer Geſtaltung bringt.

Und ſo vollzieht ſich vor unſeren Augen eine Wiedergeburt nicht nur der klaſſiſchen Kunſtformen, wie einſtens im 15. und 16. Jahrhundert, ſondern auch der mittelalterlichen Stile, und das iſt die zweite Renaiſſance am Ausgang des 19. Jahrhunderts.

Litteratur.

Benutzte Quellen:

Semper G., Ueber Bauſtile. Zürich 1869.

Schnaaſe C., Geſchichte der bildenden Künſte. Düſſeldorf 1866/79.

Kugler F., Geſchichte der Baukunſt. Stuttgart 1856—67.

Durm J., Ende H., Schmitt E., Wagner H., Handbuch der Architektur.

1) Durm J, Die Baukunſt der Griechen. Darmſtadt 1881.

2) „ „, „ „ „ Etrusker und Römer. Darmſtadt 1885.

3) a Eſſenwein A, Die Ausgänge der klaſſiſchen Baukunſt im oſt- und weſtrömiſchen Reiche. Darmſtadt 1886.

b Franz-Paſcha, Die Baukunſt des Islam. Darmſtadt 1887.

Lübke W, Grundriß der Kunſtgeſchichte. Stuttgart 1882.

„ „, Geſchichte der Architektur. Leipzig 1884.

Lübke W. und Lützow C. v., Denkmäler der Kunſt. Stuttgart 1879.

Seemann's Kunſthiſtoriſche Bilderbogen. Leipzig 1881—90.

Mothes O., Illuſtriertes Baulexikon. Leipzig 1863/68.

Bühlmann J., Die Architektur des klaſſiſchen Altertums und der Renaiſſance. Stuttgart 1872—1885.

Bötticher A., Die Akropolis von Athen. Berlin 1888.

Dolmetſch H., Der Ornamentenſchatz 3. Auflage. Stuttgart 1897.

Meyer F. S., Ornamentale Formenlehre. Leipzig 1886.

Jones O., Grammatik der Ornamente. London und Leipzig 1865.

Gropius M., Archiv für ornamentale Kunſt. Berlin 1880.

Stegmann C. v., Handbuch der Bildnerkunſt. Weimar 1884.

Buſch C., Die Bauſtile 1. und 2. Teil. Leipzig 1868—1878.

Hübſch H., Die altchriſtlichen Kirchen ꝛc. Karlsruhe 1859—63.

Lohde H, Der Dom von Parenzo ꝛc. Berlin 1859.

Salzenberg W., Altchriſtliche Baudenkmale Konſtantinopels vom 5. bis 12. Jahrhundert. Berlin 1855.

Allgemeine Bauzeitung 1856.

Schlagintweit E., Indien in Wort und Bild. Leipzig 1880—81.

Ebers G., Aegypten in Bild und Wort. Stuttgart und Leipzig 1879.

Lützow C. v., Die Meiſterwerke der Kirchenbaukunſt. Leipzig 1862.

Förſter E., Denkmale deutſcher Kunſt von Einführung des Chriſtentums bis auf die neueſte Zeit. Leipzig 1855/66.

Straßburg und ſeine Bauten. Straßburg 1894.

Heideloff C., Die Ornamentik des Mittelalters. Nürnberg 1847.
Gewerbehalle. Stuttgart 1863 und flg.
Kunstgewerbeblatt. Leipzig 1885.
L'Art pour tous. Encyclopédie de l'art industriel et décoratif. Paris 1861 ff.
Hirth G., Das deutsche Zimmer. München und Leipzig 1886.
Deutsche Renaissance von Ortwein, Scheffers u. a. Leipzig 1871/90.
Lübke W., Geschichte der deutschen Kunst. Stuttgart 1890.
Göbl S., Würzburg, ein kulturhistor. Städtebild. Würzburg 1896.
Eisenlohr und Weigle, Architektonische Rundschau. Stuttgart 1890 u. 1891
Lambert und Stahl, Motive der deutschen Architektur, II. Abt. Stuttgart 1893.
Gurlitt C., Geschichte des Barockstils in Italien. Stuttgart 1887.
" " " " " und des Rokoko in Deutschland. Stuttgart 1889.
Gurlitt C., Geschichte des Barockstils, des Rokoko und des Klassizismus in Belgien, Holland, Frankreich, England. Stuttgart 1888.
Ebe G., die Spätrenaissance. Berlin 1886.
Jessen P., Das Ornament des Rokoko. Leipzig 1894.
Daly C., Motifs historiques d'architecture et de sculpture d'ornement. Paris 1869/1880.

Register

der wichtigeren technischen Bezeichnungen.

Abacus 29, 32, 35, 80, 100.
Ablauf 31.
Aegyptischer Stil 7.
Akanthus 35, 36, 38, 52, 150, 161, 190.
Akroterien 26.
Altartribüne 68.
Altchristliche Kunst 67.
Ambonen 70.
Amphiprostylos 22.
Amphora 42.
Anlauf 31.
Antefixa 26.
Anten 25, 29, 33, 36.
Antentempel 22.
Anthemienband 34, 36, 37.
Anuli 29.
Apsis 68, 88.
Arabesken 82.
Archaischer Stil 40.
Architrav 26, 29, 33, 179.
Archivolte 59.
Arkadenbau 66, 81, 102, 153.
Assyrische Kunst 14.
Astragal 32, 35, 49.
Atlanten 36.
Atrium 70.
Attika 54.
Attische Basis 31.

Babylonische Kunst 14.
Balustraden 152, 186.
Baptisterien 73, 106.
Barockstil 177.
Basilika 65, 68, 90, 122.
Basis 25, 30, 31, 34, 43, 49, 188.
Bauhütten 131.
Bronzeornamente 220.
Bündelpfeiler 118.
Byzantinischer Stil 73.

Cameen 42.
Canaliculi 28.
Cella 21.
Centralbau 73, 74, 155.
Ciborium 70.
Concha 68.
Cyklopen-Mauern 20.

Dagob 16.
Diamantfries 104.
Dienste 101.
Dipteros 23.
Dorische Ordnung 28, 49
Dreischlitze 29.

Echinus 29, 32.
Eckblatt 98.
Einhornkapitäl 15.
Elisabethenstil 173.
Empire 217.
Empireornament 219.
Enkaustische Malerei 41.
Entasis 28.
Epistyl 26.
Erker 162.
Eselsrücken 133.
Etruskische Basis 49.
Etruskische Kunst 44.
Exedra 68.

Fachwerkbau 139, 160.
Felsengräber 9.
Felsentempel 9, 16.
Fialen 122.
Fischblasen 133.
Flechtbänder 36, 37.
Fries 26, 29, 35.

Gauben 163.
Geison 26, 30. [172.
Gekuppelte Kapitäle 100,
Gemmenschnitt 42, 63.
Geschweifter Spitzbogen 133.
Gewölbegurten 90, 102, 131.
Gewölbejoch 118.
Gewölbebau 45, 55.
Gewölbekappen 91, 119.
Giebelfeld 26, 97, 103, 128.
Glasmalerei 109, 136.
Gobelin 204.
Gotischer Stil 114.
Gratgewölbe 92.
Gratlinien 92.
Griechischer Stil 19.
Grufttkirche 70, 89.
Guttae 30.

Hallenkirchen 121 133.
Halsring 32.
Hathorkapitäl 11.
Hermen 158, 165, 179.
hexastylos 23.
Hieroglyphen 11.
Historische Stile 7.
Hufeisenbogen 80, 112.
Hydria 43.
hypaithros 23.
Hypäthraltempel 23.
Hypotrachelium 29.

Japanische Kunst 18.
Jesuitenstil 181.
Imperialstil 222.
Indische Kunst 16.
Intaglien 42.
Intarsia 169.
Intercolumnium 29, 31.
Ionische Ordnung 30, 50.
Islamitischer Stil 78.

Kaffgesims 125.
Kaiserstil 222.
Kalymmatien 27.
Kämpfer 75, 80, 101.
Kannelure 28.
Kantenkriechblumen 128.
Kantharos 43.
Kantharus 70.
Kapitäl 11, 29, 32, 34, 52, 75, 80, 131, 149.
Karnies 34.
Kartuschen 181, 188, 203.
Karyatiden 36, 158, 165.
Kassettendecken 27, 56, 57, 69, 151.
Katakomben 68.
Kathedra 70.
Kelchkapitäl 11, 24, 47, 48.
Keramik 42. [100,
Kiblah 79.
Klassizismus 209, 224.
Kleeblattbogen 80, 103, 112.
Knospenkapitäl 11, 98, 112, 118.
Kompositkapitäl 52.
Konsolen 27, 132.
Korinthische Ordnung 34,
Krabben 128. [50.
Kranzgesims 26, 33, 52, 125, 152, 186.
Krater 42.
Kreuzblume 128.
Kreuzgänge 106.
Kreuzgewölbe 56, 93.
Kreuzrippen 91, 101, 131.
Krypta 70, 89, 118.
Kuppeln 77, 81, 88, 156, 190
Kuppelgewölbe 57, 73.
Kymation 29.
Kylix 43.

Längengurten 91.
Lanzettfenster 113, 141.
Laschenen 94.
Laterne 156.
Laternenkranz 156.
Leibungen 102.
Lederornament 165.
Lekythos 43.
Lesinen 94.
Lettner 98, 118.
Lisenen 94, 96.
Lotosblume 12, 15.
Louis quatorze 182.
Louis quinze 198.
Louis seize 208.
Lucarnen 168.

Mäander 36, 37.
Manfardenbach 186.
Maßwerke 123.
Metopen 30.
Mihrab 78
Minaret 79.
Miniaturmalerei 109, 137.
Monopteros 23.
Mosaik 60, 71.
Moscheen 78.
Mutulen 30.

Naos 21.
Napoleonstil 222.
Narthex 70.
Neuklassizismus 224.
Netzgewölbe 119, 141.

Obelisken 10.
Ohren 168, 179, 186.
Oinochoë 43.
Oktastylos 23.
Opisthodomos 22.
Ornament 14, 36, 59, 71, 75, 81, 105, 133, 149, 165, 183, 189, 199, 211, 220.

Pagoden 16.
Palmette 26.
Palmettenkranz 32.
Paradies 89, 117.
Pendentifs 73, 180.
Peripteros 22.
Persische Kunst 15.
Pfühl 31. [179.
Pilaster 55, 149, 152, 161,
Plinthe 26, 30.
Pompejanische Wandmalereien 219.
Portikus 66, 68.
Posticum 22.
Presbyterium 70, 89.
Pronaos 22.
Prostylos 22.
Protodorisches Kapitäl 11.
Pseudoperipteros 22.
Pylonen 10.
Pyramiden 8.

Quergurten 90, 131.

Radfenster 96, 128.
Rautenfries 104.
Regence 195.
Relief 12, 14.
Renaissance 144, 146, 158,
Rhyton 43. [172.
Rinnleiste 26.
Rippengewölbe 92.
Risalit 158, 186.
Rocaille 195.
Rokoko 194.
Rollenfries 104.
Romanischer Stil 87.
Römischer Stil 43. [50.
Römisch-tonische Ordnung
Römisch-korinthische Ordnung 50.
Rosenfenster 128.
Rundbogenfries 94, 103.
Rundstabfries 104.
Rundtempel 23. 48.
Russischer Stil 77.
Rustica 147, 185.

Säulen 11, 24, 49, 70, 80, 97, 149, 152, 165.
Säulenordnungen 28, 30, 34, 49, 50, 179.
Säulenschaft 24.
Säulenstuhl 53.
Scamillus 29.
Scapus 24.
Schachbrettfries 104.
Schlußstein 93, 132.
Schuppenfries 104.
Schwibbogen 122.
Sgraffito 150.
Siegessäulen 16.
Sima 26, 30, 34.
Sphinx 10, 12.
Spira 30.
Spitzbogen 80, 112, 113, 133.
Spitzsäulen 122.
Spitzstab 132.
Stalaktitengewölbe 81.
Stalaktitenkapitäl 80.
Stempelschnitt 42.
Stereobates 24.
Sterngewölbe 119, 141.
Strebebögen 122.
Strebepfeiler 122.
Stil 6.
Stirnziegel 26.
Stutzrippen 143.
Stylobates 24.
Styloi 24.

Taénia 29.
Tambour 156.
Taufries 104.
Tempel 10, 16, 17, 21, 47, 48.
tetrastylos 23.
Tonnengewölbe 56, 74, 180.
Topen 16.
Torus 31.
Toskanische Ordnung 49.
Tragsteine 132.
Traufleiste 30.
Traveen 118.
Tribuna 66, 68.
Triforien 121.
Triglyphen 29.
Trochilus 30.
Trommeln 28.
Tropfenregula 29.
Tudorbogen 133, 141.
Tympanon 26. 97, 103, 128.

Ueberfallende Welle 36.
Uebergangsstil 111.
Urne 43.

Vasen 42, 63, 65, 219.
Verdachung 27, 149, 152, 186.
Verkröpfungen 54, 179.
Vierung 88, 119.
Volutenkapitäl 14, 32, 50.
Volutenpolster 32, 50. [149.
Voute 188, 203.

Wanddienste 101
Wasernase 34.
Wasserschlag 125.
Wasserspeier 26, 125.
Wimberg 128.
Wulst 31.
Würfelkapitäle 99.

Zackenbogen 80.
Zackenfries 104.
Zahnschnitt 34, 104, 186.
Zeitstile 7.
Zickzackfries 104.
Zopfstil 208.
Zophoros 26.

Sammlung Göschen.

Je in elegantem Leinwandband **80 Pf.**

69 **Englische Litteraturgeschichte** v. Dr. Karl Weiser in Wien.

70 **Griechische Litteraturgeschichte** mit Berücksichtigung der Geschichte der Wissenschaften von Dr. Alfred Gercke, Professor an der Universität Greifswald.

71 **Allgemeine und physikalische Chemie** von Dr. Max Rudolphi, Dozent an der Technischen Hochschule in Darmstadt. Mit 22 Figuren.

72 **Projektive Geometrie** in synthetischer Behandlung von Dr. Karl Doehlemann, Privatdozent an der Universität München. Mit 85 zum Teil zweifarbigen Figuren.

73 **Völkerkunde** von Dr. Mich. Haberlandt, k. u. k. Custos der ethnograph. Sammlung d. naturh. Hofmuseums u. Privatdozent an der Univ. Wien. Mit 56 Abbildungen.

74 **Die Baukunst des Abendlandes** von Dr. K. Schäfer, Assistent am Gewerbemuseum in Bremen. Mit 22 Abbildungen.

75 **Die graphischen Künste** v. Carl Kampmann, Fachlehrer an d. k. k. Graphischen Lehr- und Versuchsanstalt in Wien. Mit 3 Beilagen und 40 Abbildungen.

76 **Theoretische Physik.** I. Teil: Mechanik u. Akustik. Von Dr. Gust. Jäger, Professor a. d. Univ. Wien. Mit 19 Abbildungen.

77 **Theoretische Physik.** II. Teil: Licht und Wärme. Von Dr. Gust. Jäger, Professor an der Universität Wien. Mit 47 Abbildungen.

78 **Theoretische Physik.** III. Teil: Elektrizität und Magnetismus. Von Dr. Gustav Jäger, Professor a. der Universität Wien. Mit 33 Abbildgn.

79 **Gotische Sprachdenkmäler** mit Grammatik, Uebersetzung und Erläuterungen von Dr. Herm. Jantzen in Breslau.

80 **Stilkunde** von Karl Otto Hartmann, Gewerbeschulvorstand in Mosbach. Mit 12 Vollbildern und 179 Textillustrationen.

81 **Vierstellige Tafeln und Gegentafeln** für logarithmisches und trigonometrisches Rechnen in zwei Farben zusammengestellt von Dr. Herm. Schubert, Professor an der Gelehrtenschule des Johanneums in Hamburg

82 **Grundriß d. lateinischen Sprachlehre** von Professor Dr. W. Botsch in Magdeburg.

83 **Indische Religionsgeschichte** von Dr. Edmund Hardy, Professor a. d. Universität Würzburg.

84 **Nautik.** Kurzer Abriß des täglich an Bord von Handelsschiffen angewandten Teils der Schiffahrtskunde. Von Dr. Franz Schulze, Direktor d. Navigations-Schule zu Lübeck. Mit 56 Abbildungen

85 **Französische Geschichte** von Dr. R. Sternfeld, Professor an der Universität Berlin.

86 **Kurzschrift.** Lehrbuch der Vereinfachten Deutschen Stenographie (Einigungs-System Stolze-Schrey) nebst Schlüssel, Lesestücken u. einem Anhang von Dr. Amsel, Oberlehrer des Kadettenhauses in Oranienstein.

87 **Höhere Analysis I:** Differentialrechnung. Von Dr. Frdr. Junker, Professor am Realgymnasium u. an der Realanstalt in Ulm. Mit 68 Fig.

88 **Höhere Analysis II:** Integralrechnung. Von Dr. Frdr. Junker, Professor am Realgymnasium u. an d. Realanstalt in Ulm. Mit 89 Fig.

89 **Analytische Geometrie des Raumes** von Professor Dr. M. Simon in Straßburg. Mit 28 Fig.

90 **Ethik** von Dr. Thomas Achelis in Bremen.

91 **Astrophysik,** die Beschaffenheit der Himmelskörper von Dr. Walter F. Wislicenus, Professor an der Universität Straßburg. Mit 11 Abbildungen.

92 **Astronomische Geographie** von Dr. Siegmund Günther, Professor a. d. Technisch. Hochschule München. Mit vielen Abbildungen.

93 **Deutsches Leben im 12. Jahrhundert.** Kulturhistor. Erläuterungen zum Nibelungenlied und zur Kudrun. Von Professor Dr. Jul. Dieffenbacher in Freiburg i. B. Mit 1 Tafel und 30 Abbildungen.

Sammlung Göschen. Je in elegantem Leinwandband 80 Pf.

94 **Photographie.** Von H. Keßler, Fachlehrer an der k. k. Graphischen Lehr- und Versuchsanstalt in Wien. Mit 4 Tafeln und 52 Abbildungen.

95 **Paläontologie.** Von Dr. Rud. Hoernes, Professor an der Universität Graz. Mit 87 Abbildungen.

96 **Bewegungsspiele** von Dr. E. Kohlrausch, Professor am Kgl. Kaiser-Wilhelms-Gymn. zu Hannover. Mit 14 Abbildungen.

97 **Stereometrie** von Dr. Glaser in Stuttgart. Mit 44 Figuren.

98 **Grundriß der Psychophysik** von Dr. G. F. Lipps in Straßburg. Mit 3 Figuren.

99 **Ebene und sphärische Trigonometrie** von Dr. Gerh. Hessenberg in Charlottenburg. Mit 69 ein- u. zweifarbigen Figuren.

100 **Sächsische Geschichte** von Prof. Dr. Otto Kaemmel, Rektor des Nicolaigymnasiums zu Leipzig.

101 **Sociologie** von Prof. Dr. Thom. Achelis in Bremen.

102 **Geodäsie** von Dr. C. Reinherz, Professor an der Technischen Hochschule Hannover. Mit 66 Abbild.

103 **Wechselkunde** von Dr. G. Funk in Mannheim. Mit vielen Formul.

104 **Oesterreichische Geschichte I:** Von der Urzeit bis 1526 von Hofrat Dr. Frz. v. Krones, Professor an der Universität Graz.

105 **Oesterreich. Geschichte II:** Von 1526 bis zur Gegenwart von Hofrat Dr. Frz. v. Krones, Professor an der Universität Graz.

106 **Forstwissenschaft** von Dr. Ad. Schwappach, Professor an d. Forstakademie Eberswalde, Abteilungsdirigent bei der Hauptstation des forstl. Versuchswesens.

107 **Geschichte der Malerei I** von Dr. Rich. Muther, Professor an d. Universität Breslau.

108 **Geschichte der Malerei II** von Dr. Rich. Muther, Professor an d. Universität Breslau.

109 **Geschichte der Malerei III** von Dr. Rich. Muther, Professor an d. Universität Breslau.

110 **Geschichte der Malerei IV** von Dr. Rich. Muther, Professor an d. Universität Breslau.

111 **Geschichte der Malerei V** von Dr. Rich. Muther, Professor an d. Universität Breslau.

114 **Klimalehre** von Professor Dr. W. Köppen, Meteorologe d. Seewarte Hamburg. Mit 7 Tafeln u. 2 Figuren.

115 **Buchführung.** Lehrgang der einfachen und doppelten Buchhaltung von Robert Stern, Oberlehrer der Oeffentl. Handelslehranstalt und Dozent der Handelshochschule zu Leipzig. Mit vielen Formularen.

116 **Die Plastik des Abendlandes** von Dr. Hans Stegmann, Konservator am German. Nationalmuseum zu Nürnberg. Mit 28 Tafeln.

117 **Griechische Grammatik I:** Formenlehre von Dr. Hans Meltzer, Prof. a. d. Klosterschul-z Maulbronn.

118 **Griechische Grammatik II:** Bedeutungslehre und Syntax von Dr. Hans Meltzer, Professor a. d. Klosterschule zu Maulbronn.

119 **Abriß der Burgenkunde** v. Hofrat Dr. Otto Piper in München. Mit 29 Abbildungen.

120 **Harmonielehre** von A. Halm, Musikdirektor in Stuttgart. Mit vielen Notenbeilagen.

121 **Geschichte der alten und mittelalterlichen Musik** von Dr. A. Möhler in Tübingen. Mit zahlreichen Abbildgn. u. Musikbeilagen.

122 **Das Pflanzenreich.** Einteilung d. gesamten Pflanzenreichs mit den wichtigsten und bekanntesten Arten von Dr. F. Reinecke in Breslau u. Dr. W. Migula, Professor an der Technischen Hochschule Karlsruhe. Mit 50 Figuren.

123 **Nutzpflanzen** von Dr. J. Behrens in Weinsberg. Mit 53 Abbildungen.

124 **Die deutschen Altertümer** von Dr. Franz Fuhse, Direktor d. städt. Museums in Braunschweig. Mit 70 Abbildungen.

125 **Italienische Litteraturgeschichte** von Dr. Karl Voßler, Privatdozent a. d. Universität Heidelberg.

NA204
H3
1900

Hartmann, K.O.
Stilkunde.

925123

NA 204
H 3
1900

THE UNIVERSITY OF CALIFORNIA LIBRARY